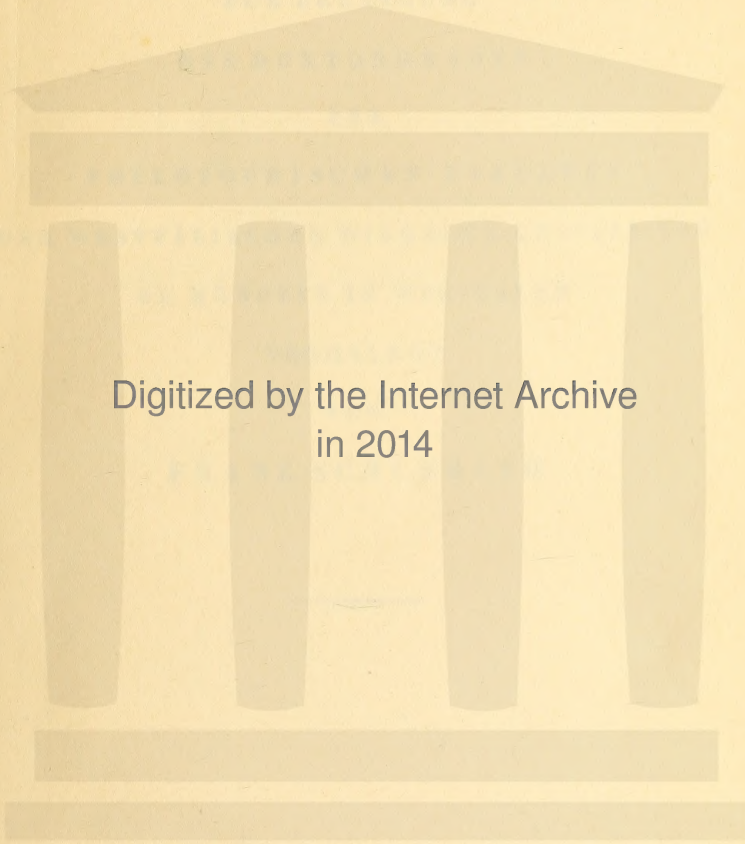
Philos
S758
.Yschl

Spinoza, Benedictus de
Schlerath, Franz
Spinoza und die Kunst.

FRANZ SCHLERATH

SPINOZA UND DIE KUNST



Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/spinozaunddiekun00schl

SPINOZA UND DIE KUNST

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG

DES DOKTORGRADES

DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER WESTFÄLISCHEN WILHELMS-UNIVERSITÄT

ZU MÜNSTER IN WESTFALEN

VORGELEGT

VON

FRANZ SCHLERATH

HELLERAU BEI DRESDEN

MCMXX

BUCHDRUCKEREI JAKOB HEGNER

Philos
S458
.Yschl

593556
17.9.54

Angenommen von der philosophischen Fakultät auf Grund des Gutachtens des Herrn Prof. Koppelmann.

Münster i. W., den 17. November 1918

Der Dekan

Meinardus

DIE ARBEIT WURDE
VOM VERFASSER SELBST GESETZT

MEINER MUTTER

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung 7

ERSTER TEIL

1. Die niederländische Dichtung und Malerei im XVII. Jahrhundert . 9
2. Spinoza und seine Umgebung 16
3. Die schönwissenschaftlichen Bücher in Spinozas Bibliothek . . . 24
4. Die zwei Dialoge des kurzen Traktates 27

ZWEITER TEIL

1. Spinozas Auseinandersetzung mit der Kunst 35
   a. Die Entstehung der Begriffe schön und hässlich 35
   b. Die Musterbilder (exemplaria) des Schönen und das ästhetische Urteil 39
   c. Vorstellung und Körperlichkeit und die Idee des Schöpferischen 41
   d. Vorstellung und Denken, die Idee des Schöpferischen, Künstler und Philosoph 43
   e. Die Wirkung des Kunstwerkes und ihre Bedingung . . . 59
2. Die Lebensaufgabe des Menschen und die Kunst 64

DRITTER TEIL

Versuch einer Kritik 69

ANHANG

Anmerkungen 75

BENUTZTE LITERATUR

Benedicti de Spinoza Opera (J. van Vloten et J. P. N. Land), Editio tertia, Hagae 1914 (Die Übersetzung einzelner Zitate gebe ich nach der Übersetzung der sämtlichen Werke Spinozas in der philosophischen Bibliothek.)

van der Aa, Biographisch Woordenboek der Nederlanden, Artikel: Pieter Rixtel, Romeyn de Hooghe und Janus Secundus

Ernst Altkirch, Spinoza im Porträt, 1913

Ernst Altkirch, Ein unbekanntes Spinozabildnis (Westermanns Monatshefte 1919)

O. Baensch, Spinoza (E. v. Aster, Große Denker II. p. 1—36)

O. Baensch, Die Entwicklung des Seelenbegriffes bei Spinoza als Grundlage zum Verständnis seiner Lehre vom Parallelismus der Attribute (Archiv für Geschichte der Philosophie XX. 1907)

A. Baltzer, Spinozas Entwicklungsgang, besonders nach seinen Briefen, 1888

C. Brunner, Spinoza gegen Kant und die Sache der geistigen Wahrheit, 1909

L. Busse, Die Bedeutung der Begriffe ‚essentia' und ‚existentia' bei Spinoza (Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie X. 1886

Th. Camerer, Die Lehre Spinozas, 1877

Th. Camerer, Spinoza und Schleiermacher, 1903

St. v. Dunin-Borkowski, Der junge De Spinoza, 1910

A. Dyroff, Zur Entstehungsgeschichte der Lehre Spinozas vom Amor Dei intellectualis (Archiv für Geschichte der Philosophie XXXI. 1917)

F. Erhardt, Die Philosophie des Spinoza im Lichte der Kritik, 1908

R. Eucken, Die Lebensanschauungen großer Denker, II. Aufl., 1917, p. 342—357

K. Fischer, Spinozas Leben, Werke und Lehre, V. Aufl., 1909

J. Freudenthal, Die Lebensgeschichte Spinozas in Quellenschriften, Urkunden und nichtamtlichen Nachrichten, 1899

J. Freudenthal, Das Leben Spinozas, 1904

J. Freudenthal, Über die Entwicklung der Lehre vom psychophysischen Parallelismus bei Spinoza (Archiv für die gesamte Psychologie IX. 1907)

C. Gebhardt, Spinozas Abhandlung über die Verbesserung des Verstandes (entwicklungsgesch.), 1905

Herbart, Metaphysik §§ 40—55, insbesondere Anmerkung 2 zu § 48

Höffding, Geschichte der neueren Philosophie I. 1895, p. 324—372

J. H. Leopold, Ad Spinozae opera posthuma, 1902

A. Lewy, Spinozas Bildnis (Archiv für Geschichte der Philosophie XXIII. 1910)

K. O. Meinsma, Spinoza und sein Kreis, deutsch von L. Schneider, 1909

G. Th. Richter, Spinozas philosophische Terminologie, I. Abteilung, 1913

R. Richter, Der Willensbegriff bei Spinoza, 1898

R. Salinger, Spinozas Lehre von der Selbsterhaltung, 1881

Schleiermacher, Geschichte der neueren Philosophie, p. 275—282

Schleiermacher, Kurze Darstellung des spinozistischen Systems

H. C. W. Sigwart, Geschichte der Philosophie II. 1844, p. 203—292

Überweg, Grundriß der Geschichte der Philosophie, III. 1914, p. 122—147

A. Wenzel, Die Weltanschauung Spinozas I., 1907

W. Windelband, Die Geschichte der neueren Philosophie, 1904, p. 196—234

EINLEITUNG

ES WIRD BISHER IN DER SPINOZALITERATUR EINE GENAUE DARstellung von Spinozas Verhältnis zur Kunst vermißt. Es hat noch niemand versucht, alle seine Äußerungen darüber in einer Monographie zusammenzutragen, zu einem Gesamtbild zu verbinden und aus seinen Grundanschauungen abzuleiten und zu ergänzen. Dies Verhältnis wird in den meisten Darstellungen der Geschichte der Philosophie kaum berührt, selbst in den Einzeldarstellungen der Spinozischen Weltanschauung wird es nur oberflächlich ausgeführt. Wo es überhaupt erwähnt wird, geschieht dies bei Besprechung der Appendix zum ersten Teil der Ethik. Aber dann findet man die Begriffe schön und häßlich fast immer nur in folgender summarischen Aufzählung verzeichnet: Ordnung und Verwirrung, gut und schlecht, Schönheit und Häßlichkeit sind nach Spinozas Auffassung nur subjektiv und relativ. In diesem Zusammenhang wird dann nur im allgemeinen Spinozas Anschauung erörtert, daß diese Wertungen relativ seien und deshalb die Teleologie als falsch verworfen werden müsse. Auf die Wertungen ‚schön-häßlich' wird keine besondere Rücksicht genommen. — Zwar spricht Schleiermacher[1]) davon, daß Spinoza unpoetisch gewesen sei. Aber er hat dabei eigentlich nicht seine Kunstanschauung im Auge, sondern er meint, daß es poetischer sei, wenn Spinoza die Welt und die Seele aus der Wirbeltheorie des Descartes abgeleitet hätte oder wenn er sie — wie Plato — von Gott als einem Künstler nach Zwecken geschaffen werden ließe. Darauf wohl bezieht sich Sigwart, wenn er Spinoza vorwirft, daß seine Anschauung über die Weltentstehung ‚von jeder Vorstellung einer Kunst und Kunstanschauung entblößt sei'[2]). Nur wenig tiefer, wenn auch wesentlicher, sind die Einwendungen Herbarts[3]). Da er das Physiologische an Spinozas Kunstanschauung besonders betont, erschöpft sich seine Kritik in der Bemerkung, daß er diese Kunstauffassung den Ärzten empfehlen wolle. Er hält sie keiner weiteren Untersuchung für würdig. Auf

ihn bezieht sich Franz Erhardt[4]), dessen Darstellung und Kritik die relativ ausführlichste ist. Aber auch seine Darstellung ist dürftig, sie beschränkt sich auf ein Zitat aus Brief 54 und ein anderes aus der Appendix zu Ethik I. So kann auch Erhardt nicht in die Tiefe dringen. Statt Spinozas Kunstanschauung wirklich zu widerlegen, stellt er ihr nur seine eigene gegenüber[5]), woraus dann leicht eine Verurteilung Spinozas erfolgen kann. Nur Rudolf Eucken[6]) versucht die Relativität der menschlichen Wertungen und damit auch die des Schönen und Häßlichen aus Spinozas metaphysischen Anschauungen zu erschließen, während Freudenthal sie einseitig aus den psychologischen ableiten will[7]). Von Wenzels Ansicht über Spinozas Stellung zur Kunst, die sich auf keinen der wichtigen Aussprüche, die hier in erster Linie in Frage kommen, gründet, wird weiter unten ausführlich die Rede sein müssen.

Die Tatsache, daß über Spinozas Stellung zur Kunst bisher so wenig geschrieben worden ist — obwohl diese Aufgabe allein schon deshalb sehr reizvoll ist, weil sich Spinoza, zu einer Zeit und in einem Lande lebend, in dem die Kunst sehr viel bedeutete, ihr gegenüber trotzdem ablehnend verhielt — kann wohl damit begründet werden, daß er sich tatsächlich nur an wenigen Stellen seiner Werke über die Kunst, und auch an diesen nie zusammenhängend, ausgesprochen hat. Glücklicherweise aber sind diese Aussprüche so beschaffen, daß sie fast das ganze Gebiet der Künste betreffen und es infolgedessen ermöglichen, Spinozas Kunstanschauung im allgemeinen klarzustellen. Es war dazu eine sorgfältige Heranziehung auch anderer Gedankengänge des Philosophen nötig, um mit ihrer Hilfe die letzten Wurzeln seiner Kunstanschauung bloßzulegen und daraus weitere Schlüsse zu ziehen, die dann allerdings, weil sie nicht direkt belegt werden können, hypothetischen Charakter tragen. So will also diese Arbeit versuchen, eine Lücke in der bisherigen Spinozaliteratur zu schließen.

Ich möchte auch an dieser Stelle nicht versäumen, Herrn Professor Koppelmann für die freundlichen Fingerzeige meinen ergebensten Dank auszusprechen.

ERSTER TEIL

1. DIE NIEDERLÄNDISCHE DICHTUNG UND MALEREI IM XVII. JAHRHUNDERT

DIE ZEIT, IN DIE SPINOZA HINEINGEBOREN WURDE, WAR FÜR die Niederlande in jeder Beziehung die größte und glücklichste. Noch heute sprechen die Niederländer von ihr als dem goldenen Zeitalter. Der Kampf gegen Spanien, die allmähliche Konstituierung des neuen Staatswesens, der Genuß der solange ersehnten und nun endlich erlangten Freiheit hatte alle Kräfte und Fähigkeiten wachgerüttelt, die in der Volksseele schlummerten. Zu dem eigenen Volke gesellten sich noch die gleichgesinnten Scharen von Auswanderern, die, ihres Glaubens wegen aus den unter spanischer Herrschaft bleibenden Provinzen fliehend, sich in den Niederlanden ansiedelten. Überall regte sich neues Leben. Die politische Macht hob sich rasch, der materielle Wohlstand blühte auf, Gewerbe und Handel dehnten sich aus, die Schiffahrt wuchs und reichte bald bis nach West- und Ostindien hinüber, dessen Küsten in einem glücklichen Kriege erobert wurden. Derselbe Aufschwung vollzog sich auch auf geistigem Gebiet. Wissenschaft und Kunst erreichten eine Höhe, wie später nie wieder. Die Universität Leiden wurde gegründet (1575) und wurde in kurzer Zeit die erste Universität Europas. Dieser Gründung folgten bald andere in den verschiedenen Provinzen, deren wichtigste die des Athenäums in Amsterdam war (1631). Die niederländischen Gelehrten erlangten europäischen Ruhm. Noch größer, der Nachwelt lebendiger erhalten ist der Ruhm, den sich die niederländischen Künstler des XVII. Jahrhunderts, vor allem die Maler, errangen. Aber nicht nur diese, sondern auch die Dichter des XVII. Jahrhunderts gelten als die Klassiker der niederländischen Kunst. Um die Größe dieser Zeit ganz zu ermessen, darf man nicht vergessen, daß so gut wie keine Vorbedingung für das Aufblühen der nationalen Kunst gegeben war. Fast alles mußte sie aus sich selbst erzeugen oder doch Fäden neu anknüpfen, die infolge der langen Kriege schon in der Mitte des XVI. Jahrhunderts abgerissen waren.

Dies gilt für die Dichtkunst fast noch mehr als für die Malerei. Es gab zwar eine lateinische Dichtung, die von den höheren Ständen gepflegt wurde, und außerdem, ähnlich unseren Meistersingerschulen, Rhetorica-Kammern, im XV. Jahrhundert entstanden und bis ins XVII. Jahrhundert hinein ihr Dasein fristend, die ihre Hauptaufgabe darin erblickten, mit Hilfe von allegorischen Sinnspielen das Volk zur Moral anzuhalten. Aber von Kunst kann dabei so gut wie gar nicht die Rede sein. In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts setzte dann der humanistische Einfluß ein. Dieser humanistische Geist im Verein mit dem durch siegreiche Kriege erstarkten Nationalgefühl rief allmählich das Bewußtein wach, wie roh und unbeholfen die niederländische Sprache eigentlich noch sei, wie unfähig, irgend eine feinere Regung wiederzugeben, wie rauh und holperig der Rhythmus, und mit dieser Erkenntnis setzte zugleich auch die Arbeit zur Beseitigung dieser Übelstände ein. Fast sämtliche Dichter Hollands tauschten in den ersten Jahrzehnten des XVII. Jahrhunderts ihre Werke untereinander aus, nur um Kritik an Sprache, Stil und Rhythmus zu üben. Keiner dünkte sich zu groß, keiner sonderte sich ab, der Unterschied von Rang und Geburt spielte keine Rolle mehr: alle wirkten sie an der Neuschöpfung der niederländischen Sprache mit. Im Mittelpunkte dieser Bewegung stand Pieter Korneliszoon Hooft. Er hatte das feinste Ohr für Wohllaut und Rhythmus. Der große künstlerische wie gesellschaftliche Kreis, der sich bei ihm auf Schloß Muiden versammelte, wurde geradezu zu einer privaten Akademie, deren höchste Aufgabe die Schönheit und Reinheit der Sprache war, deren Richterspruch sich alle freiwillig unterwarfen. Aber auch außerhalb dieses Kreises tauschten die Dichter gegenseitig ihre Werke aus, um Kritik an Stil und Sprache üben zu lassen. Einem solchen eifrigen Streben konnte der Erfolg unmöglich versagt bleiben.

Der Geist, der die niederländische Dichtung beseelte, ist der Geist des niederländischen Volkes selbst. Kindliche Frömmigkeit paart sich mit Innigkeit des Liebes- und Familienlebens; Sinn für Häuslichkeit, Gründlichkeit und Tüchtigkeit, für Realismus in jeder Beziehung paart sich mit Freude am Leben, mit Mutwillen, mit Sinn für komische Kontraste und das Komische überhaupt, das oft ins Derbe ausschlägt, ja oft genug die Grenze des Anständigen überschreitet. Und alles dies ist immer wieder durchwoben von der Neigung zur Beschaulichkeit, zur erbaulichen Betrachtung und zur moralischen Belehrung. Soweit die niederländische Dichtung sich auf diesem Gebiet bewegt und sich in intimer Beziehung zum

Geist des Volkes hält, bringt sie Meisterwerke hervor, die zum Teil unsterblich sind. Sie liegen fast ausschließlich auf dem Gebiet der Lyrik, der ‚häuslichen Poesie', die ein speziell holländisches Genre ist, und der Komödie und Posse. Der größte Vertreter der Lyrik war der oben erwähnte Pieter Corneliszoon Hooft. Der ihn umgebende Kreis von Künstlern eiferte ihm darin nach. Die häusliche Poesie wurde von Jacob Cats, dem beliebtesten Volksdichter, eifrig gepflegt und zu literarischer Bedeutung erhoben. Die Komödie und Posse fand ihre größten und genialen Vertreter in dem leider zu früh verstorbenen Brederoo und in Samuel Coster.

Aber diese Gebiete der Dichtkunst sind durchaus nicht die einzigen, die im XVII. Jahrhundert in Holland in Blüte standen. Der Einfluß des Humanismus war in den Niederlanden viel lebendiger und stärker als in Deutschland. Er wurde in allen Kreisen, hohen wie niedrigen, gepflegt und er übte auch eine tiefe Wirkung auf die niederländische Dichtkunst aus. Nichts liegt dem niederländischen Volkscharakter ferner als das Drama, aber der Humanismus war davon überzeugt, daß der wahre Gipfelpunkt aller Kunst die Tragödie sei. Man studierte eifrig die Klassiker und begeisterte sich, der Neigung des Jahrhunderts zum Naturalismus folgend, am meisten an den ‚massiven und bluttriefenden' Dramen — wie Lamprecht[8]) sie treffend charakterisiert — die Seneca zugeschrieben werden. Obwohl Hollands größter Dramatiker Joost van den Vondel diese Blutrünstigkeit völlig überwindet, und das Drama auf eine höhere Stufe hebt, obwohl seine Werke unvergleichliche Schönheiten — zumal in den lyrischen Scenen und Chören — enthalten, konnte auch er der wahren Tragödie keinen dauernden Platz in der niederländischen Literatur sichern, weil eben dem Niederländer der wahre Sinn dafür abgeht. Die Zeitgenossen wandten ihre Gunst bald immer mehr den naturalistischen, blutrünstigen und formlosen Dramen zu, die sich enger an das Vorbild Senecas anschlossen. Der von seiner Zeit als Genie gepriesene Jan Vos war der Schöpfer und Hauptvertreter dieser neuen Kunstrichtung, die den Klassizismus ablöste. Er fand sehr viele Nachahmer, zu denen auch Dr. Lodewijk Meijer, der Freund Spinozas, gehörte, von dem später noch die Rede sein wird.

Daneben huldigte man auch immer mehr der pseudoklassischen französischen Dichtung, vor allem unter dem verderblichen Einfluß des ‚Diktators der niederländischen Dichtkunst', Andries Pels. Der greise Vondel kämpfte auf einsamem Posten gegen Naturalismus und französische Mode. Ihm erstand noch ein letzter Kampfgenosse

in Antonides van der Goes, der aber allzu früh seiner hohen Aufgabe durch den Tod entrissen wurde.

So sank die niederländische Literatur nach einer kurzen Blütezeit von kaum achtzig Jahren in Alltäglichkeit und Plattheit, in Nachahmung und Unnatürlichkeit herab.

All die Eigenschaften des niederländischen Volkscharakters, die der Dichtung ihre ausgeprägte Eigentümlichkeit verleihen, finden sich in gleicher Weise, ja noch viel ausgeprägter in der niederländischen Malerei. Auch historisch liegen die Verhältnisse ähnlich. Die Anfänge der Kunstentwicklung hatte im Laufe der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts der Krieg unterbrochen. Die alte Tradition mußte erst von neuem wieder aufgenommen werden. Aber zum Teil war selbst das nicht einmal möglich, weil die äußeren Bedingungen ganz andere geworden waren. Mit der politischen Freiheit war auch das reformierte Glaubensbekenntnis zur Landesreligion geworden, das allen Schmuck aus der Kirche verwies. Den Malern entfielen damit die Aufträge für große religiöse Historienbilder. Aber nun entwickelte sich der Kunsthandel immer mehr. Die Käufer der Bilder waren jetzt hauptsächlich die Bürger, ihren Wünschen und Bedürfnissen mußten die Maler nachzukommen versuchen. Die Schilderung der eigenen Person wie die schlichte Wiedergabe des Heims und der Heimat waren fortan die Hauptaufgaben der holländischen Maler und gerade in Erfüllung dieser Aufgaben konnten sich die Eigenschaften des holländischen Volkscharakters in höchstem Maße entfalten.

Als im Jahre 1609 der zwölfjährige Waffenstillstand mit Spanien geschlossen wurde, blühte die Malerei schnell auf und überwand in wenigen Jahrzehnten alle Schwierigkeiten. Das holländische Volk hatte sich die Freiheit erstritten, die Tüchtigkeit und Tapferkeit des einzelnen Bürgers war ausschlaggebend gewesen. Der Wert des Individuums, der Persönlichkeit wuchs im Ansehn; was Wunder, wenn die Persönlichkeit als würdigster Gegenstand der Malerei betrachtet wurde? Die Darstellung der Einzelpersönlichkeit wie der Schützengilden, in denen sich die wehrhaften Männer zusammengeschlossen hatten, das heißt die Porträtmalerei war der zuerst sich zur höchsten Blüte entwickelnde Zweig der Malerei. Der geniale Frans Hals war auf diesem Gebiet der erste bedeutende Meister. Mit genialer Sicherheit wußte er einer Persönlichkeit mit breiten Pinselstrichen und flottem Farbenauftrag Ausdruck zu verleihen. Gleichzeitig war er aber auch ein bedeutender Genremaler.

Die holländischen Maler erstrebten stets größte Natürlichkeit und Naturwahrheit; darum mußten sie das Objekt für ihre Genrebilder da suchen, wo es sich ihnen am unbefangensten und natürlichsten darstellte: auf der Straße, im Spiel und der Freude der Kinder, im armseligen Gewerbe der Bettelmusikanten und in den schlechten Häusern, die damals allerdings noch wesentlich anderen Charakter trugen als heute. Hier vor allem fand auch Frans Hals die Motive, die er in seinen Genrebildern festhielt.

Der größte Meister aber der holländischen Malerei, ja für unser Empfinden der Malerei überhaupt, war Rembrandt. Er führte die Malerei zur höchsten Blüte. Er vollendete den Stil des Porträts und des Genrebildes, dem er auch neue Gebiete eroberte, und beeinflußte fast alle Maler seiner Zeit. Er ist wie alle holländischen Maler kein Idealist im Sinne der Italiener; plastische Form und schöne Linie stehen nie im Mittelpunkte seines Strebens. Er hält sich an die Wirklichkeit, sie treu und wahr wiederzugeben, ist sein Hauptbestreben, auch da, wo sie nicht schön ist — und sie ist meist nicht schön — ja auch da, wo sie häßlich ist, aber er ist doch auch Idealist, wenn auch ganz eigner Art. Sowohl im Porträt als im Genrebild idealisiert er nicht die Menschen, die er darstellt, sondern er breitet über sie und ihre Umgebung einen magischen Glanz überirdischen Lichtes aus, er malt nicht die äußere Gestalt des Menschen, er malt mit Hilfe der Lichtführung seine Seele, seine Stimmung, seinen Charakter, ja er offenbart darin etwas vom Weltwesen. ‚Sein Licht ist', um mit Carl Neumann [9]) zu reden, ‚metaphysisches Prinzip. Sein Licht ist eine irrationale, göttliche Macht, welches mit dem Dunkel ringt, das alle Wesen bedeckt, sein Licht ist etwas Zauberisch-Übernatürliches, das die gemeine dunkle Wirklichkeit durchbricht. Sein Licht ist Magie, und sein Strahl in Rembrandts Hand der Zauberstab, mit dem er die Dinge wandelt und zum Dasein beruft. Das Fiat Lux ist der Schlüssel und das zentrale Machtwort der Schöpfung, es ist für ihn der Logos, von dem es im Johannes-Evangelium heißt, es sei im Anfang gewesen und alle Dinge seien durch ihn gemacht und ohne ihn sei nichts gemacht, was gemacht ist. In ihm war das Leben und das Leben war im Licht'. So wurde ihm das Licht das Mittel seine ganze, starke Innerlichkeit zum Ausdruck zu bringen und mit Hilfe dieses Mittels konnte er es wagen, das Leben und Sterben des Heilandes mitten in seine Zeit und sein Land, in die Wohnung des holländischen einfachen Bürgers zu versetzen, ohne den Gehalt dieses Lebens zu verflachen, sondern um ihn gerade durch die Wirklichkeitsnähe

der Personen und durch die wundersame Überirdischkeit des Lichtes gewaltig zu vertiefen. So schuf Rembrandt auf dem Gebiete der religiösen Malerei Werke, wie sie in dieser Größe und Tiefe noch nie und niemals wieder geschaffen worden sind. In ihnen fand das holländische Volk mehr als vollwertigen Ersatz für die Nüchternheit seiner Kirchen und ihren Mangel an Schmuck.

Von Rembrandt empfing die gesamte holländische Malerei des XVII. Jahrhunderts mehr oder weniger tiefe Einflüsse. Am tiefsten war wohl sein Einfluß auf das Genrebild, das jetzt immer mehr das Leben des Bürgers und der bürgerlichen Volksschicht darzustellen begann. Das Motiv wird immer einfacher, schlichter, ja fast nüchtern. In einer ganz einfachen Stube, von der man oft nicht viel mehr als eine kahle Wand sieht, sitzt eine alte Frau beim Lesen der Bibel oder bei der Zubereitung ihres kärglichen Mahles, sitzt ein Mädchen, das schreibt oder näht. Selten wurden mehr als zwei oder drei Personen dargestellt. Aber das Ganze atmet eine solche Stille und Zufriedenheit, ein solches Behagen und Glück, daß man die Einfachheit des Motives darüber vergißt. So bei dem bedeutendsten Rembrandtschüler Nikolas Maes, so auch bei dem von Rembrandt weniger beeinflußten Jan Vermeer van Delft, so bei Pieter de Hooch, bei Gabriel Metsu und bei Gerard ter Borch, dem Maler der eleganten Welt. Jan Steen schildert das Volk bei fröhlichen Festen und allerhand derbkomischen Situationen, Adriæn van Ostade und Adræn Brouwer schildern den Bauern in der Kneipe, beim Spiel oder beim Raufen. So wird in dem holländischen Genrebild des XVII. Jahrhunderts fast der ganze Kreis menschlicher Betätigungsweisen durchschritten.

Aber Porträtmalerei und Genrebild waren nicht die einzigen Gebiete der Malerei, die in Holland gepflegt wurden. Die Liebe zur Heimat, die Liebe zur Natur mit ihren Wiesen und ihrem Vieh ließ auch die Landschaftsmalerei eine ganz bedeutende Entwicklung durchmachen. In allen nur möglichen Stimmungsbildern suchte man die Landschaft darzustellen. Rembrandt zeigt die Landschaft in wilder Leidenschaft, schwarze Gewitterwolken ballen sich zusammen, der Sturm braust über das Land, zerzaust und zersplittert die Bäume, aber irgendwo öffnen sich die Wolken und ein heller Strahl des göttlichen Lichtes ‚stiehlt sich durch die Wolken und küßt die arme Erde, wie eine Gewähr himmlischer Güte und Fürsorge'[10]). Jacob van Ruysdals Landschaften sind ruhiger, aber über allen lagert eine schwermütige, melancholische Stimmung, die uns Vergänglichkeit alles Irdischen predigt. Aert van der Neer suchte

die Poesie der Landschaft in stimmungsvollen Mondscheinnächten und kleinen Winterbildern zu erfassen. Umgekehrt fand sie Aelbert Cuyp im vollen Sonnenlicht. Männlich herb gibt sich Paulus Potter, der mit Vorliebe Tiere malte. Besonders Kühe porträtierte er geradezu individuell. Sein Antipode war der weiblich-weiche Adriæn van de Velde, dessen Bilder sich durch die unglaublich feine Wiedergabe von Licht und Luft auszeichnen. Als letzter und einer der bekanntesten der Landschaftler sei der fleißige Philips Wouwerman erwähnt.

Neben der Landschaft war es die See, der die ganze Liebe der Holländer gehörte, wurde sie doch fast ihre zweite Heimat. So ist es nur natürlich, daß auch das Seebild reichste Pflege fand. Jan van Goyen und auch Jacob van Ruysdal sind auf diesem Gebiete Meister, vor allem Ruysdal ist unvergleichlich. Im Motiv reicher, im Aufbau raffinierter ist Jan van de Cappelle. Weitaus bekannter und volkstümlicher aber ist Willem de Velde, dessen Bilder farbig und effektvoll, nicht selten, vor allem in seiner späteren Zeit, dramatisch packend sind.

Eine Skizze der holländischen Malerei im XVII. Jahrhundert wäre nicht vollständig, wenn man nicht auch das Stilleben erwähnte, das im XVII. Jahrhundert in Holland einen Platz in der hohen Kunst erhielt. Diese Tatsache ist im höchsten Maße charakteristisch für die anspruchslose Beschaulichkeit des Holländers, für seine Liebe für Blumen — insbesondere Tulpen — und Früchte. Unter der Fülle der Stillebenmaler zeichnen sich Jan Davidz de Heem, Willem Kalf und Abraham van Beijeren besonders aus.

So sehr sich aber auch alle Eigenschaften des niederländischen Volkscharakters in der Malerei wiederfinden, sodaß man deshalb gerade eine lange Dauer der Kunst vermuten sollte, so kurz war doch nur ihre Blütezeit. Es scheint fast, als ob nur der überragende Genius Rembrandts die gesamte Malerei seines Volkes noch eine Zeitlang auf der Höhe gehalten hat, denn kurz nach seinem Tode wandten sich fast alle Maler, auch die bedeutendsten, mit ganz wenigen Ausnahmen der Modemalerei zu; der französische Einfluß, der die Dichtung zu Grunde richtete, vernichtete auch die selbständige niederländische Malerei, sodaß die kaum hundertjährige Blütezeit niederländischer Kultur bald ein Traum wurde von einer vergangenen goldenen Zeit.

2. SPINOZA UND SEINE UMGEBUNG

IN DIESER ZEIT DER HÖCHSTEN BLÜTE NIEDERLÄNDISCHER Kultur wurde Spinoza geboren. Er ist aber kein Niederländer, sondern ein Abkömmling aus Spanien eingewanderter Juden. Damit ist nicht etwa von vorneherein gesagt, er müsse deshalb auch ohne künstlerische Begabung gewesen sein. Das Volk der Juden zeigt eine Fülle von künstlerischen Qualitäten. Im Mittelalter erreichten die spanischen Juden Höhepunkte in Kultur und Wissenschaft, wie sie dies Volk nur selten wieder erlangt hat. An erster Stelle sind die bedeutenden Dichter Ibn Gebirol und Jehuda Halevi zu nennen, deren Dichtungen von tiefen religiösen Empfindungen getragen sind. Und von jüdischen Künstlern späterer Zeit braucht man ja nur an Heine, Mendelsohn-Bartholdi, Meyerbeer und andere zu erinnern. Wenn es das Ergebnis dieser Untersuchung — wie zu erwarten steht — sein sollte, daß Spinoza der Kunst ablehnend gegenübersteht, so liegt das jedenfalls nicht an einem spezifischen Mangel künstlerischer Begabung seines Volkes.

Die Juden in Holland fühlten sich noch völlig als Spanier und Portugiesen, sie standen der holländischen Kunst und Literatur teilnahmlos gegenüber. Ihre Sprache war noch das Spanische, wie es auch Spinozas Muttersprache gewesen ist. Derselbe Geist, abgeschieden von allem holländischen Einfluß, herrschte auch in der Schule, in der Spinoza seine Kenntnisse der hebräischen Sprache, der Bibel und der jüdischen Literatur sich erwarb. Alle Lehrfächer wiesen auf die Religion, keine profanen Gegenstände befanden sich auf dem Lehrplan: weder Geschichte noch Geographie, weder Lateinisch noch Holländisch oder sonst eine andere Sprache wird erwähnt; dafür aber um so mehr die biblische und talmudische Literatur seines Volkes, die Propheten, die Sänger der Psalmen, die Dichter Hiobs und Ruths. Die Kunst, mit der Spinoza hier zusammentraf, war also durchaus hebräisch und religiös. In der VI. Klasse wurde hebräische Poesie gelehrt und hebräische Stilübungen veranstaltet. Dieser Einfluß des Judentums auf Spinozas Bildung war ganz ungeheuer, eine Anzahl seiner Grundgedanken übernahm er aus der jüdischen Literatur. Aber er wuchs über diesen Bildungskreis hinaus, die ihn umgebende holländische Kultur in ihrem goldenen Zeitalter übte eine mächtige Anziehungskraft auf diesen frühreifen Geist aus. Auch ihr verdankte er unendlich viel, in erster Linie der blühenden Wissenschaft, der jüngeren Scholastik, wie neuerdings G. Th. Richter — zum Teil im Gegensatz

zu Dunin-Borkowski — nachgewiesen hat. Aber wenn er sich mit offnen Augen in seiner Umgebung, in Amsterdam umsah, so konnte er auch an der Kunst nicht unberührt vorübergehen, die Luft war ja allerorten mit Kunst getränkt. So vermutet Dunin-Borkowski [11]), daß Spinoza das Theater häufig besucht habe, daß ihn insbesondere die biblischen Dramen Vondels angezogen haben müßten. Darüber wird jedoch nichts berichtet. Aber wir haben manche andre Nachrichten, die Beziehungen Spinozas zur Kunst und auch zu Künstlern teils berichten, teils wahrscheinlich machen. Da ist zunächst die Lateinschule des Dr. Franziskus van den Enden, die Spinoza ungefähr von 1657 an besuchte. Diese Tatsache allein ist schon ein Beweis dafür, daß er der jüdischen Bildung entwachsen war und sich den Einwirkungen der holländischen Kultur, zu deren am meisten geschätzten Elementen ja die klassische Bildung gehörte, aussetzte. In der Lateinschule lernte er die klassischen Sprachen, vor allem Latein, weniger Griechisch — in dem er sich nie recht sicher fühlte — und die klassische Literatur kennen. Die Kenntnis der klassischen Literatur wurde noch dadurch verstärkt, daß van den Enden zu dieser Zeit, nach den Vorbildern anderer humanistischer Schulen, lateinische Stücke von seinen Schülern in der Originalsprache aufführen ließ. So im Jahre 1657 die Andria des Terenz und zugleich auch ein Sinnspiel, das er selbst verfaßt hatte: Philedonius oder Lusthart. Pieter van Rixtel, ein Schüler van den Endens und späterer Dichter, hat uns den Inhalt in einem Gedicht überliefert. Danach muß das Stück ziemlich moralisierend gewesen sein, vielleicht sogar im Stile der alten Rederijker-Sinnspiele; traten doch wahrscheinlich auch im Philedonius allegorische Personen auf. Philedonius, ein Mensch, der nur seinen Gelüsten und Leidenschaften folgt, wird schließlich bekehrt und ‚zur Tugend erweckt', denn ‚wer Gott verläßt, hat nirgends Heil · Die Buße läßt sich wohl versäumen · In sünd'ger Jugend, doch sie kekrt · Dann schwerlich ein bei grauen Haaren, · Was wir in Jugend nicht erfahren, · Wird schwachem Alter nicht gelehrt'. Diese Aufführungen waren öffentlich und fanden im Theater statt. Selbst Vondel und mit ihm wohl alle klassisch Gebildeten waren anwesend; es scheint jedoch, als ob trotzdem der Philedonius tieferen Eindruck als Terenz bei den Zuschauern hinterließ, denn Vondel ehrte den Verfasser mit einem höchst schmeichelhaften Gedicht. Im nächsten Jahre führte Dr. van den Enden den Eunuchus des Terenz und eine griechische Posse auf. Da an diesen Aufführungen alle Gebildeten ein so lebhaftes Interesse nahmen, da

ferner fast alle Schüler van den Endens daran beteiligt waren und da Spinoza zu seinem Lehrer in engen Beziehungen stand – wie berichtet wird, erteilte er den lateinischen Elementarunterricht – so fällt es schwer zu glauben, daß Spinoza diesen Aufführungen nicht beigewohnt haben sollte. – Aus dem Jahre 1664, als Spinoza schon längst nicht mehr in Amsterdam weilte, wird uns berichtet, daß van den Enden die Tragödien des Seneca in der Ursprache aufführen ließ. Ein Gedicht des gemeinsamen Freundes von Spinoza und van den Enden, Dr. Lodewijk Meijer: ‚Nach der Aufführung der Medea durch die Jugend unter Führung des Herrn Franziskus van den Enden, Dr. der Medizin', bestätigt diesen Bericht.

Van den Enden wurde bald eine bekannte und vielgesuchte Persönlichkeit. Ärzte und Literaten fragten ihn um seinen Rat und seine Meinung, auch kamen wohl die Eltern der Schüler, um sich nach den Fortschritten ihrer Söhne zu erkundigen. So hatte Spinoza als Hausgenosse van den Endens reiche Gelegenheit, Menschen aller Art kennen zu lernen. Van den Enden muß aber auch einen scharfen Blick für die geistige Veranlagung seiner Schüler besessen haben, denn aus seiner Schule sind außer Spinoza noch eine Anzahl bekannter Persönlichkeiten hervorgegangen.

Unter ihnen ist zunächst der schon oben erwähnte Pieter van Rixtel zu nennen. Er gab 1669 einen Band ‚Vermischte Gedichte' (Mengelrijme) heraus, denen Geist und kraftvolle Sprache nachgerühmt werden. 1672 erschien von ihm eine Tragikomödie ‚Der große Robert'. Ein anderer Schüler van den Endens war Romeyn de Hooghe, der sich als Kupferstecher und lateinischer Dichter einen Namen machte, jedoch durchaus dem Niedergang angehörte. Auch seinen sittlichen Charakter kann man nicht gerade günstig beurteilen. Sein Hauptwerk ist die ‚Schauburg der niederländischen Veränderungen, dargestellt in sechs Schauspielen' (1674). In diesem Zusammenhang ist besonders wichtig, daß er zu Spinozas Freund, dem Buchhändler Jan Rieuwertsz in Beziehung trat und für ihn tätig war. Wann er in die Schule van den Endens eingetreten ist, ist nicht mehr festzustellen, jedoch ist es möglich, daß er schon bei den Aufführungen 1657 mitgewirkt hat[12]). Er blieb jedenfalls ziemlich lange in der Schule, noch um 1665 genießt er van den Endens Unterricht und als Spinoza 1663 und 1665 Amsterdam besuchte und höchstwahrscheinlich doch auch bei seinem alten Freund und Lehrer vorsprach, dürfte er besonders auf Romeyn de Hooghe aufmerksam geworden sein, denn dieser machte damals bereits als Kupferstecher von sich reden. Zur selben Zeit

hätte Spinoza dort auch den bedeutendsten Schüler van den Endens – von Spinoza selbst abgesehen – kennen lernen können: Antonides van der Goes. Seine bedeutsame Stellung in der niederländischen Literatur wurde bereits erwähnt. Er war damals kaum 18 Jahre alt, aber er hatte doch schon ein Trauerspiel ‚Trazil oder die überraschte Sina' – in China spielend – verfaßt, das ihm die Freundschaft und Anerkennung des greisen Vondel eintrug, der auch gerade einen chinesischen Stoff bearbeitete. Auch der Tochter van den Endens, Klara Maria – deren Liebesbeziehungen zu Spinoza von Freudenthal entschieden zurückgewiesen, aber neuerdings von Dunin-Borkowski wieder für möglich gehalten werden – wird in einem Gedicht des Pieter van Rixtel große Fertigkeit in Wissenschaft und Kunst und im Umgang mit Griffel, Pinsel und Stift nachgerühmt, sodaß sie ‚Athen und den Parnaß in Holland neu erbauen' wird.

Mit all diesen Dichtern wurde also Spinoza wahrscheinlich bei van den Enden bekannt. Er war allerdings bedeutend älter als sie, denn Rixtel wurde erst 1644, de Hooghe 1646 und Antonides van der Goes 1647 geboren. Wie weit er ihre Werke gekannt hat, ist nicht festzustellen, aber man darf wohl vermuten, daß er bei dem ihm eigenen Interesse für Menschen einiges davon gelesen hat. Jedenfalls scheint er sich seine große Menschenkenntnis, auf der seine Affektenlehre beruht, zum großen Teil im Hause van den Endens erworben zu haben.

Auch im engeren Kreise der Freunde Spinozas befinden sich eine Anzahl kunstbegabter und kunstbefreundeter Männer. Dazu gehörte in erster Linie Dr. Lodewijk Meijer, der noch jung, schon um 1650, seine dichterische Laufbahn mit reichen Gelegenheitsgedichten und auch einigen Dramen begann, die ihm aber wenig Ruhm einbrachten. Dies änderte sich später von Grund aus, nachdem er sich der Richtung des Jan Vos angeschlossen hatte. Der Funken Genialität, der noch die Werke des Jan Vos beseelte, ging ihm ab, um so besser verstand er es, mit allen technischen Mitteln den Effekt seiner Spektakelstücke zu steigern, war es doch seine Überzeugung, daß der Trauerspieldichter ‚in der Malerkunst, der Baukunst und in der Perspektive vielleicht noch mehr bewandert sein müsse, als in der Poesie. Überdies müsse er Kenntnis von Gegengewichten, von Bewegungen durch Flaschenzüge und Winden haben, um die Werke gehen zu lassen; kurz in allen Künsten, welche die Lateiner ‚Mechanica' getauft haben', wie er in der Vorrede zu seinem ‚goldenen Vließ' 1666 ausführt. 1665 bis 1669 wurde

er Leiter des Amsterdamer Theaters, zu dessen Eröffnung er das Trauerspiel ‚die verlobte Königsbraut' dichtete, das aber nicht zur Aufführung angenommen wurde. Dennoch wurde Meijer nun ein bekannter Mann im öffentlichen Leben und seine Stücke wurden mit viel Beifall gespielt. Als er 1669 aus der Theaterleitung entlassen wurde, gründete er die Kunstgenossenschaft ‚Nil volentibus arduum'[13]), vielleicht aus Ehrgeiz, um den Bürgermeistern, die ihn entlassen hatten, zu zeigen, was er zu leisten imstande war. Zu ihren Mitgliedern gehörten neben vielen andern der van den Enden-Schüler Antonides van der Goes und ein anderer Freund Spinozas, Johannes Bouwmeester. Das ursprüngliche Ziel, die Pflege von Wissenschaft und Philosophie, artete später aus in Pflege der Reinheit der Sprache und Glätte der Form, das Vorbild war nun die französische pseudoklassische Dichtung, Antonides trat deshalb bald aus dieser Kunstgenossenschaft aus, um sie aufs heftigste zu bekämpfen. Lodewijk Meijer war wegen seiner scharfen und freimütigen Kritik berühmt und gefürchtet. Diese neue Tätigkeit nahm ihn so sehr in Anspruch, daß er darüber seine Dichtkunst vernachlässigte. Sein letztes Gedicht stammt aus dem Jahre 1673. 1677 wurde Lodewijk Meijer wieder als Leiter des Amsterdamer Theaters angestellt, diesmal zusammen mit Johannes Bouwmeester und Andries Pels. Dieser Johannes Bouwmeester, auch ein Freund Spinozas, war, ähnlich wie Meijer, Schöngeist, Dichter, Arzt und Philosoph. In einem Gedicht zum Geburtstag Bouwmeesters — dem oben erwähnten letzten Gedicht von 1673 — lobte Meijer dessen Geschicklichkeit in Heilkunde und Anatomie, Chemie und Sternenkunde. Aber trotz alledem scheint er nicht viel geleistet zu haben, denn in demselben Gedichte ermahnte er ihn von seinen Träumereien zu lassen und zum Werke zu schreiten. — Es besteht wohl heute kein Zweifel mehr, daß Johannes Bouwmeester als Verfasser des mit J. B. unterzeichneten Gedichtes zu betrachten ist, das Spinozas Principia philosophiae Cartesianae vorangestellt ist.

Die Neigung zur Philosophie bei Meijer ebensowohl wie bei Bouwmeester war wohl nicht so stark, daß sie die starke Beschäftigung mit den Tagesfragen der Kunst überdauert hätte; so war es nur natürlich, daß ihr Briefwechsel mit Spinoza bald einschlief, wenn auch deshalb noch kein Grund zu der Annahme besteht, daß nun auch der persönliche Verkehr völlig aufgehoben worden wäre, zumal da Dr. Meijer — nach andern allerdings Dr. Schuller — am Sterbebette Spinozas anwesend gewesen sein soll.

Ein anderer Freund Spinozas, Jakob Ostens aus Rotterdam gab 1651 eine Sammlung Gedichte heraus unter dem Titel ‚Liebessonne, umstrahlend den Charakter der gegenwärtigen sogenannten Christenheit'. Meinsma vermutet, daß Spinoza ihn im Winter 1664/65 kennen lernte. Der Brief, den Spinoza an ihn richtete, stammt aus dem Jahre 1671.

In den Briefen, die Spinoza mit diesen seinen Freunden wechselte, wird ihre künstlerische Betätigung in keiner Weise erwähnt. Aber man muß bedenken, daß Spinoza nicht zu ihnen kam, sondern sie zu ihm, und daß sie von ihm Auskunft über Fragen und Probleme wünschten, von denen ihnen bekannt war, daß er darüber nachgedacht hatte. Das waren aber vor allem philosophische Probleme. Aber trotzdem will es mir nicht wahrscheinlich dünken, daß Spinoza von ihrer künstlerischen Betätigung nichts gewußt haben und mit ihrer Kunst nicht irgendwie in Berührung gekommen sein sollte — mit Ausnahme derjenigen vielleicht von Jacob Ostens, dessen Kunstbetätigung geringfügig war und auch schon weit zurücklag, als Spinoza ihn kennen lernte.

Ob Spinoza mit dem Dichter-Staatsmann Konstantin Huygens, mit dessen Sohn er ja befreundet war, in Voorburg, wo beide zu gleicher Zeit wohnten — Huygens besaß dort den Landsitz Hofwijk (Vitaulium) — jemals zusammengetroffen ist, ist nicht bekannt, ist aber auch unwahrscheinlich, da der vielbeschäftigte Staatsmann nur selten mehr als zwei Tage hintereinander auf seinem Landsitz verbringen konnte. Ob überhaupt sein Ruf als Dichter, der ja kaum über den Kreis seiner Freunde hinausdrang, bis zu Spinoza gelangte, ist ebensowenig bekannt, aber ebenso fraglich.

Im Haag wohnte zur selben Zeit der Feldmarschall von Frankreich, Charles de St. Denis, Seigneur de St. Evremond. Er verkehrte viel bei Dichtern, Künstlern und Gelehrten und gehörte zu denjenigen Franzosen des klassischen Zeitalters, die sich gern mit berühmten Persönlichkeiten aller Art umgaben, oder doch wenigstens mit ihnen verkehrten, um dadurch selbst ein gewisses Ansehn als Mäzen und Protektor von Kunst und Wissenschaft zu erlangen. Er besuchte Spinoza 1665 in Voorburg. Auch in diesem Falle zog St. Evremond der Ruhm an, den Spinoza als Gelehrter genoß, wie aus seinem Urteil über ihn hervorgeht[14]). Ähnliches gilt auch von dem Prinzen Condé, der es ebenfalls liebte, sich mit Dichtern und Künstlern, Gelehrten und Philosophen zu umgeben. Auf den Rat des Obersten Stouppe ließ er Spinoza 1673 zu sich in das Hauptquartier nach Utrecht kommen. Stouppe wie auch der Prinz

wollten wohl vor allen Dingen den berühmten ‚Atheisten und Freigeist' sowie den Verfasser des theologisch-politischen Traktates kennen lernen. Dies ergibt sich zweifelsfrei aus dem Werke Stouppes ‚La religion des hollandois'[15]). Vielleicht, daß Spinoza im Hauptquartier des Prinzen mit Künstlern zusammentraf, darüber ist aber nichts bekannt. Mithin sind die Begegnungen Spinozas mit St. Evremond sowohl, als auch mit dem Prinzen Condé und Oberst Stouppe für unsere Zwecke von wenig Bedeutung.

Auch der Schwager Spinozas, Samuel Casseres († 1660) machte sich als Dichter bekannt. Ein Gedicht auf seinen verstorbenen Lehrer Morteira ist uns erhalten. Bei den bösen Worten, die Spinoza noch in späteren Jahren über seine Verwandten äußerte[16]), ist es nicht glaubhaft, daß er sich damals, so kurz nach der Trennung von ihnen (1656), viel um sie bekümmerte.

Es ist ferner auch möglich, daß Spinoza durch seinen Freund, den Buchhändler Jan Rieuwertsz mit der Kunst in Berührung kam, der die frommen Gedichte Kamphuysens und auch die Dichtungen des Antonides van der Goes verlegt hatte.

Neben diesen Beziehungen zu Dichtern stehen diejenigen zu Malern. Auf der Höhe seines Ruhmes wohnte Rembrandt siebzehn Jahre lang in der Nähe von Spinozas Elternhaus, in der Jodenbreestraße. Rembrandt malte damals seine zahlreichen Studienbilder nach jüdischen Modellen und später das Porträt Manasse ben Israëls, des Lehrers Spinozas. Vielleicht, daß Spinoza einige dieser Bilder sah und bewunderte. Von Spinoza sowohl wie von Rembrandt wird erzählt, daß sie bisweilen den Zusammenkünften der Mennoniten beiwohnten. Über irgendwelche persönlichen Beziehungen dieser beiden Männer wird uns nichts berichtet.

Aber sei dem wie ihm wolle, die Malerei spielte zu jener Zeit in Holland und speziell in Amsterdam eine so große Rolle, der Kunsthandel hatte eine solche Fülle von Bildern feilzubieten, daß jedermann mit der Kunst in Berührung kommen mußte, sodaß es neben den unzähligen Künstlern, die die Malerei als Beruf ausübten, zahlreiche Dilettanten gab. Zu ihnen gehörte auch Spinoza. Es ist nicht mehr sicher festzustellen, ob er sich die Kunst des Zeichnens ohne fremde Hilfe aneignete, oder sie von einem seiner amsterdamer Freunde oder einem der Schüler van den Endens — von denen Romeyn de Hooghe ja schon oben erwähnt wurde — lernte, oder ob sie ihn sein Hauswirt Daniel Tydemann in Voorburg, von dessen künstlerischen Qualitäten uns nichts näheres bekannt ist, lehrte. Colerus und nach ihm Freudenthal[17]) vertreten den ersten,

Altkirch den zweiten und Monnikhoff den dritten Standpunkt.[18]) Für ein frühes Erlernen der Zeichenkunst tritt neben Altkirch auch Kuno Fischer[19]) ein. Spinoza erlernte die Zeichenkunst wahrscheinlich zuerst, um damit seinen Lebensunterhalt zu verdienen, wie dies auch Colerus angibt,[20]) aber als er einsah, daß ihm doch die nötigen Fähigkeiten abgingen, um neben der großen Anzahl von Porträtmalern des damaligen Holland bestehen zu können, zeichnete er nur noch zu seinem Vergnügen.[21]) Colerus besaß ein ganzes Heft mit Kreide- und Kohlezeichnungen von Spinozas Hand, das uns leider verloren gegangen ist. Darin waren viele Porträts von seinen Freunden und vornehmen Bekannten, deren Namen Colerus verschweigt.[22]) Dagegen berichtet er ausführlich von einem Selbstporträt, es sei in der Art und Stellung gewesen, wie man den berüchtigten neapolitanischen Rebellenhäuptling Mas Anjello in den Geschichtsbüchern abgebildet findet.[23])

Außerdem ist Spinoza auch von andern Künstlern porträtiert worden. Mit den Malern dieser Porträts war also Spinoza auch bekannt. Fünf authentische Bilder sind uns erhalten, das bedeutendste von ihnen besitzt die herzogliche Bibliothek zu Wolfenbüttel, es gehörte ursprünglich wohl dem Dr. Lodewijk Meijer und wurde ungefähr in den Jahren 1665/67 gemalt, der Künstler ist uns leider nicht bekannt. Dieses Bild wurde in früherer Zeit kopiert, diese Kopie befindet sich im städtischen Museum im Haag; nach dieser Kopie[24]) wurde — nach dem Berichte des jüngeren Rieuwertsz in Dr. Hallemanns Reisebericht[25]) allerdings erst drei bis vier Jahre nach Spinozas Tode — ein Kupferstich angefertigt, der einzelnen Exemplaren der Opera posthuma beigefügt wurde. Weil dieser Kupferstich erst nach Spinozas Tode — übrigens von einem unbekannten Künstler — angefertigt wurde, so scheidet er in diesem Zusammenhange aus. Ein drittes uns erhaltenes Porträt ist ein Jugendbildnis Spinozas aus dem Jahre 1660. Auch der Maler dieses Bildes ist uns unbekannt, aber Altkirch[26]) spricht die Vermutung aus, daß es ein Selbstporträt Spinozas sein könnte, obwohl uns nichts davon berichtet wird, daß Spinoza auch in Öl gemalt hat. Nur von zwei Porträts ist uns der Maler bekannt, das eine ist von dem Haager Hauswirt Spinozas Hendrik van der Spijk ungefähr vom Jahre 1671 und das andere von Wallerant Vaillant um das Jahr 1673. Spinozas Hauswirt Hendrik van der Spijk war eigentlich nur ‚Zimmeranstreicher' und als solcher in der Lucasgilde eingeschrieben, deren Vorsteher er sogar mit der Zeit werden sollte. Aber es wird berichtet, daß er sich wohl auch biswei-

len in der höheren Kunst versuchte und porträtierte. Er war kein bedeutendes Talent, aber das Bildnis Spinozas hat er mit viel Liebe gemalt. Wallerant Vaillant (1623—1677) war ebenso wenig bedeutend, aber ein zu seiner Zeit sehr bekannter Künstler. Er war ein Schüler des Erasmus Quellinus. Sein Ruhm war so groß, daß er in Frankfurt a. M. selbst den neugekrönten Kaiser Leopold I. (1658) zeichnen und viele Bilder von seinen Großen radieren durfte. Schon vorher, 1656, hatte er auch Karl Ludwig, den späteren Kurfürsten von der Pfalz und dessen Gemahlin radiert, denselben Kurfürsten, der 1673 Spinoza an die Universität nach Heidelberg berufen ließ. Aus demselben Jahr stammt das Porträt Spinozas von Vaillant, der sich seit 1662 in Amsterdam aufhielt. Vielleicht, daß das Bildnis mit der Berufung nach Heidelberg in Zusammenhang zu bringen ist, wie Altkirch vermutet.[27])

3. DIE SCHÖNWISSENSCHAFTLICHEN BÜCHER IN SPINOZAS BIBLIOTHEK

WEITERE AUFKLÄRUNG ÜBER SPINOZAS BEZIEHUNGEN ZUR Kunst gibt uns ein ausführliches Bücherverzeichnis, das in den notariellen Aufzeichnungen von Spinozas Nachlaß enthalten ist. So ist uns die bequeme Möglichkeit geboten, nachzuprüfen, wie weit Spinoza die mancherlei literarischen Einflüsse, die ihm von seiner Umgebung zuströmten, durch persönliche Lektüre vertiefte. Allerdings ist das Verzeichnis nicht ganz vollständig, denn Spinoza hatte seinem Freunde G. Schuller vor seinem Tode eine Anzahl seiner wertvollsten Bücher übergeben, aber immerhin prägt sich in der verzeichneten Sammlung ein so persönlicher Geist aus, daß wir sie ruhig als typisch bezeichnen dürfen. Insbesondere die schönwissenschaftliche Sammlung trägt einen hervorstechenden Zug: Spinoza bevorzugte humoristische Werke in des Wortes bester Bedeutung. Das prägt sich in der Sammlung klassischer Werke nicht ganz so stark aus, wie in denen der spanischen Dichtung. Die klassische Literatur ist ziemlich gleichmäßig vertreten. Den Virgil besaß Spinoza in drei, Ovid in zwei Ausgaben. Außerdem eine Blütensammlung aus Virgil und Horaz, deren die Renaissance eine Fülle hervorgebracht hat, um ihre klassische Bil-

dung durch eingeflochtene klassische Zitate beweisen zu können. Spinoza aber scheint sie wenig benutzt zu haben. Zitate und Anspielungen findet man überhaupt bei ihm verhältnismäßig selten, am meisten noch aus Ovid und vor allem aus den Komödien des Terenz. Hierdurch verrät sich offenbar der Einfluß van den Endens, der Terenz aufführen ließ und auch sonst in seiner Schule bevorzugte. Die Zitate und Anspielungen aus Terenz sind so häufig und zum Teil seinen psychologischen Anschauungen so nahe verwandt, daß Leopold [28]) die Vermutung aussprach, die gesamte Affektenlehre Spinozas gründe sich weniger auf Lebenserfahrung und Beobachtung der menschlichen Natur als auf die Typen der antiken Komödie, insbesondere der des Terenz. Merkwürdigerweise findet sich kein Exemplar der Werke des Terenz in Spinozas Bibliotheksverzeichnis, wohl aber ist sein größerer Vorgänger, Plautus, darin vertreten. Außerdem finden sich noch die Werke von Martial und auch die Tragödien Senecas. Lagen Terenz, Plautus und Martial Spinozas persönlicher Empfindung besonders nahe, so wurde er vielleicht durch den allgemeinen Ruhm, den Seneca im XVII. Jahrhundert genoß, verlockt, auch dessen Tragödien zu kaufen. Ebenso wahrscheinlich ist es jedoch, daß auch diese Tragödien zu der Schullektüre van den Endens gehörten; ließ er doch 1664 auch Tragödien Senecas von seinen Schülern aufführen. Überdies fand er in ihnen auch eine feine psychologische Beobachtung, die ihm Anregung zur Affektenlehre gegeben haben mag. Die Ilias des Homer, die sich in seiner Bibliothek befand, und die Odyssee, die er, wie er im politischen Traktat einmal erwähnt, auch gelesen hat, dürften Spinoza durch die Abgeklärtheit, mit der Homer über seinem Stoff steht, besonders zugesagt haben.

Von den modernen Literaturen war, wie schon erwähnt, die spanische weitaus am reichhaltigsten in Spinozas Bibliothek vorhanden. Allen voran sind hier die Novelas exemplares des Cervantes zu nennen, die in ihrer Abgeklärtheit und heiteren Freiheit, die jedes persönliche Urteil des Dichters zurückhält, dem Homer sicher in nichts nachstehn. Merkwürdigerweise fehlt der äußerst beliebte Lustspieldichter Lope de Vega, aber einer seiner Schüler Juan Perez de Montalvan ist mit der ‚Comedia famosa' vertreten, die wie die meisten seiner zahllosen Werke ganz nach dem Muster seines Meisters Lope de Vega aufgebaut ist. Auch der spanische Martial oder Jean Paul — mit beiden hat man ihn verglichen — Francisco de Quevedo ist in zwei Ausgaben vorhanden; er ist der schärfste und feinsinnigste Satiriker, den das so wenig zur Satire

neigende spanische Volk hervorgebracht hat. Er ist aber auch ein heiterer, erfrischender Dichter. Berühmt wurde er durch seine ‚Satiren in Prosa' und seine ‚sechs Träume', die voll von Witz und überlegenem Humor sind. Auch Luis Gongora y Argote, der spanische Hofmannswaldau oder Lohenstein, stand in zwei Ausgaben in Spinozas Bibliothek. Er war ein höfischer Modedichter, in dessen Werken die Vornehmheit in einem gezierten, geschraubten und unnatürlichen Stile Ausdruck fand; der, obwohl er schon zu seiner Zeit so schwer verständlich war, daß er kommentiert werden mußte, dennoch zahlreiche Anhänger und Nachahmer fand. Außerdem besaß Spinoza noch ein Gedicht von Mose Pinto Delgado, das das Schicksal der Königin Esther besang. Daß er von Calderon nichts besaß, darf nicht wunder nehmen, da Calderon während seiner Lebenszeit (1600—1681) so gut wie nichts von seinen Werken drucken ließ.

Dunin-Borkowski [29]) möchte annehmen, daß diese spanischen Werke zum größten Teil Überbleibsel von Spinozas Jugendbibliothek seien. Dem widerspricht aber einerseits, daß die beiden Exemplare von Werken Quevedos, die sich in Spinozas Bibliothek befanden, erst in späterer Zeit, nämlich 1660 und 1669 [30]) erschienen sind. Angenommen, daß Spinoza sich diese Bücher bereits in den Jahren ihres Erscheinens kaufte, so erwarb er also 1669 noch einmal die ‚Poësias' des Quevedo, nachdem er seine Werke (Obras) schon seit 1660 besaß, in denen doch die ‚Poësias' wahrscheinlich auch enthalten waren. Dies weist darauf hin, daß auch in seiner späteren Zeit Spinozas Interesse an der schönen Literatur noch nicht erlahmt war. Dem widerspricht auch das Ergebnis dieser Arbeit, die zeigen wird, welche Aufgabe Spinoza der Kunst im Leben des Menschen zuwies.

Von holländischer Literatur findet sich so gut wie garnichts, nur der lateinsch dichtende Janus Secundus ist vorhanden, dessen Gedichte — vor allem die Liebesgedichte — sich allerdings einer ausnehmenden Beliebtheit erfreuten. Der in Spinozas Bibliothek vorhandene holländische Briefsteller von Mostaert sowie die Bitte Spinozas am Schlusse des 19. Briefes, in seiner Muttersprache schreiben zu dürfen, um seine Gedanken besser ausdrücken zu können — er schrieb diesen Brief an Blyenbergh holländisch — erklären wohl diesen Mangel: Spinoza war mit der holländischen Sprache nicht vertraut genug um einen reinen Genuß an der Lektüre holländischer Literatur zu haben.

Portugiesische Werke fehlen gänzlich, selbst die Lusiaden von

Camoens werden vermißt, ebenso fehlen Werke der italienischen Literatur, aber im theologisch-politischen Traktat erwähnt Spinoza, daß er den Orlando furioso des Ariost gelesen habe. Auch die Lektüre dieses Epos zeugt von Spinozas Bevorzugung der humoristischen Literatur.

4. DIE ZWEI DIALOGE DES KURZEN TRAKTATES

ES SCHEINT SO, ALS OB SPINOZA AUCH SELBST EINMAL VERsucht hat, sich in gewisser Weise künstlerisch zu betätigen. Seinem kurzen Traktat von Gott, dem Menschen und dessen Glück fügte er zwei kurze Dialoge ein.

Spinoza machte nicht als erster in der philosophischen Literatur von der Dialogform Gebrauch, er hatte Vorgänger genug, die ihn wahrscheinlich auch dazu anregten. Der kurze Traktat ist ungefähr im Jahre 1660 entstanden. Damals kannte Spinoza wohl schon Plato, wenn er auch das Griechische nicht sicher beherrschte, wie er selbst im theologisch-politischen Traktat eingesteht, sodaß also anzunehmen ist, daß er die oftmals schwierige, weil nicht logisch, sondern psychologisch motivierte Dialogführung in ihrem künstlerischen Werte nicht voll zu würdigen verstand. Er kannte außerdem Giordano Bruno und zwar kannte er ihn ziemlich gründlich, dafür legt der kurze Traktat selbst das beredteste Zeugnis ab, wie die übereinstimmenden Ergebnisse der Untersuchungen einer großen Anzahl von Gelehrten beweisen. Allerdings fand sich in seiner Bibliothek kein Exemplar der Werke Brunos. Da dessen Werke damals ziemlich selten und schwer zu erhalten waren, ist das noch kein Beweis gegen seine Bekanntschaft mit ihm. Vielleicht, daß er von Dr. van den Enden, der ja als Freigeist und Libertiner bekannt war, oder von einem anderen Bekannten ein Exemplar geliehen erhielt. Dunin-Borkowski [51]) stellt eine andere Hypothese auf; er will die Verwandtschaft mit der Philosophie Brunos, die auch er nicht leugnen kann, weniger durch ein direktes Studium seiner Werke, als vielmehr durch das eines Werkes des Paters Mersenne, das damals in Holland sehr verbreitet gewesen sein soll, erklären. Der vollständige Titel des Buches

lautet: L'impitié des Deistes et des plus subtiles Libertins decouverte et réfutée par raisons de Theologie et de Philosophie, 1652. In diesem Buche wird die Philosophie Brunos vorgetragen und widerlegt, doch so, daß es scheint, als ob dem Verfasser fast mehr an der Verbreitung als an der Widerlegung dieser Ideen läge. Auch dieses Buch ist in Dialogform geschrieben, aber der Dialog zeigt keine künstlerischen Qualitäten. Die Unterredner, der Theologe und der Deist, verhalten sich wie Lehrer und Schüler und es bedarf von Seiten des Theologen keiner großen Überredungskunst, der Deist ist von seinen Ausführungen fast durchweg begeistert. In Spinozas Bibliothek befanden sich 1677 zwei weitere Werke in Dialogform: Leon Abarbanel oder wie er gewöhnlich genannt wird Leon Ebreo: dialogos de amor und Luciani mortuorum dialogi. Es gilt als sicher, daß er das erste schon zur Zeit der Abfassung des kurzen Traktates kannte, ja vielleicht stammt es aus der Bibliothek seines Vaters.

Durch diese Vorbilder mag Spinoza angeregt worden sein, die Dialogform zur Darstellung einiger seiner Gedanken zu wählen. Man muß jedoch annehmen, daß ein so stark kritischer Kopf wie Spinoza dieser Anregung keine Folge geleistet hätte, wenn nicht irgend welche Gründe für die Anwendung dieser Darstellungsform gesprochen hätten. Welcher Art waren sie? Verfolgte er dabei künstlerische, methodische oder pädagogische Ziele? Oder verfolgte er alle drei zugleich? Diese Möglichkeiten sind zu untersuchen.

Soll die Darstellung künstlerisch sein, so muß man verlangen, daß die einzelnen Unterredner Persönlichkeiten sind, die nicht nur eine Ansicht vortragen und vertreten, sondern die auch auf diejenigen des Gegners eingehen, Konsequenzen daraus ziehen und so im Laufe des Gespräches neue Erkenntnisse gewinnen können — mit einem Worte, sie müssen lebendige Menschen sein. Wie weit ist diese Forderung in den beiden Dialogen erfüllt? Das erste Gespräch findet zwischen Verstand, Liebe, Vernunft und Begierde statt. Durch diese Allegorisierung der Unterredner ist von vornherein eine gewisse Charakterisierung gewonnen, die letzten Endes in Spinozas System verankert liegt. Die Liebe ist dem Verstand und der Vernunft verbunden. Ihre Frage an den Verstand bezieht sich lediglich auf das, was der Verstand erkennt. Kann er ein vollkommenes Wesen erkennen? Dann würde aus dieser Erkenntnis auch die Vollkommenheit der Liebe folgen, davon ist die Liebe fest überzeugt. Der Verstand legt seine Ansicht dar und verweist auf die Vernunft, die den Beweis für die Ansicht des Verstandes

von der Alleinheit, Unendlichkeit, Allmacht und Allwissenheit Gottes antritt. Ungefragt und ziemlich ironisch mischt sich die Begierde in diese Auseinandersetzung und stellt der Alleinheit, die die Vernunft proklamiert, die Verschiedenheit in der Natur gegenüber: ‚Wohl, dies stimmt ganz wunderbar damit zusammen, daß die Einheit mit der Verschiedenheit, welche ich überall in der Natur erblicke, übereinkommt.' Nun legt sie allerdings sachlich, wenn auch in erregtem Tone, ihre Einwände gegen die Alleinheit und Unendlichkeit, gegen die Allmacht und Allwissenheit Gottes dar, um darauf – allerdings ziemlich unlogisch – der Liebe den Rat zu erteilen, von nun an ihrer Führung zu vertrauen; sie werde die Liebe nicht in Widersprüche verwickeln, wie es Verstand und Vernunft tun. Dieser Rat ist unlogisch, denn wenn der eine Begriff Gottes sich als widerspruchsvoll erweist, so ist damit noch nicht bewiesen, daß nicht einer von größerer Vollkommenheit und Wahrheit gefunden werden könnte, der keine Widersprüche in sich schließt. Und außerdem, selbst angenommen, einen widerspruchslosen Begriff Gottes zu finden sei unmöglich, so ist damit die Liebe doch bei weitem nicht der Führung der Begierde verfallen, denn die Liebe folgte ja bisher auch treu der Leitung der Vernunft, wußte aber noch nicht, ob es wohl einen Begriff des vollkommensten Wesens gäbe, sondern rief durch ihre Frage erst das ganze Gespräch hervor. Aber psychologisch ist dieser Rat der Begierde doch motiviert. In ihrem Triumphgefühl, die Vernunft geschlagen zu haben – und zwar vollständig geschlagen zu haben, denn sie hat gegen jede der Eigenschaften Gottes einen Beweis – schießt sie weit über das Ziel hinaus und stürmt geradeswegs, wenn auch pädagogisch plump und ungeschickt und dazu auch etwas herablassend und herrisch auf ihr Ziel los: ‚Darum möchte ich der Liebe geraten haben, sich mit dem, auf was ich sie verweise, zu begnügen, und nicht nach anderen Dingen zu verlangen'. So ist der entrüstete Verweis der Liebe nur allzu gerechtfertigt, er ist außerdem noch dadurch motiviert, daß die Liebe ja von vornherein weiß, daß ihr Heil mit dem der Vernunft aufs engste verbunden ist und infolgedessen gar keine Neigung hat, der Begierde und nicht der Vernunft zu folgen. Die Vernunft aber ist schwer aus der Fassung zu bringen – wie könnte sie anders die Vernunft sein! Ruhig und sachlich entwickelt sie die Konsequenzen aus den Einwürfen der Begierde, die zu einer Übereinstimmung mit dem ursprünglich dargelegten Gottesbegriff führen. Aber die Begierde beruhigt sich hierbei nicht, sondern zeigt eine Reihe weiterer

Widersprüche dieses Gottesbegriffes auf. (Dabei behauptet sie, alle Philosophen stimmten mit ihren Darlegungen wider die Vernunft überein. Man sollte doch annehmen, daß die Philosophen, von der Vernunft geleitet, nicht der Vernunft in natura widersprechen dürften! Tun sie es dennoch, so ist das immerhin ein schlimmes Zeichen für die Philosophen.) Nachdem die Vernunft sich ein zweites Mal so heftig angegriffen sieht, reißt ihr die Geduld und sie läßt sich zu Vorwürfen hinreißen, die ihrer nicht gerade würdig sind, denn ‚Doppelsinnigkeit' kann sie den Gründen der Begierde wohl kaum vorwerfen, im Gegenteil, ihre Widerlegung gründet sich durchaus auf die Vieldeutigkeit des Begriffs der Alleinheit, den die Vernunft entwickelt hat, der Ganzes und Teil, Ursache und Wirkung in sich enthält und mit einander identifiziert. Diese innere Konstruktion der Einheit demonstriert nun die Vernunft noch einmal ausdrücklich an einem Beispiel. Hier bricht der Dialog ab, das Thema wird im zweiten Gespräch fortgesponnen. So kurz der Dialog auch ist, so sieht man doch immerhin, daß die Unterredner einigermaßen charakterisiert sind und daß die Unterhaltung auch dramatisch bewegt ist. Das zweite Gespräch zeigt nichts von diesen künstlerischen Feinheiten. Erasmus und Theophilus verhalten sich zueinander wie Schüler und Lehrer. Erasmus fragt und Theophilus antwortet, ohne daß dabei eine individuelle Note angeschlagen wird. Dieser Dialog ist künstlerisch matt und farblos.

Kuno Fischer[52]) bestreitet allerdings den Charakter der Dialoge, zumal den des ersten, als Kunstwerke und führt für diese Behauptung an, daß die Begierde gar nicht den spinozischen, sondern den cartesischen Gottesbegriff kritisiere und deshalb in ihrer Kritik auch von der Begierde nicht widerlegt werde. Sie falle also aus der Rolle, zu der es gehören soll, in allem, was sie sagt, Unrecht zu haben. Die Auseinandersetzung mit dieser Behauptung führt zugleich zu dem zweiten Punkt, der hier erörtert werden soll: inwieweit dient die Dialogform methodischen Zwecken?

Die Vernunft hat die Alleinheit der Natur durch die Unmöglichkeit des Gegenteils bewiesen. Sie setzt dabei allerdings das noch zu Beweisende voraus, indem sie in den Begriff der Natur die Alleinheit verlegt und dann nichts anderes findet, um es ihr entgegenzusetzen, als das Nichts. Um das Nichts aber positiv denken zu können, muß man ihm positive Eigenschaften zuschreiben, das führt aber zu Ungereimtheiten, daher muß das Gegenteil wahr sein: die Natur ist in keiner Weise beschränkt, sie ist alles, also damit auch zugleich Alleinheit. Die Begierde versucht die Möglichkeit dieser

Einheit zu widerlegen, indem sie die positive Beschaffenheit dieser Alleinheit, die ja noch in keiner Weise bestimmt ist, zum Gegenstand ihres Angriffes nimmt. Sie weist auf die Unvereinbarkeit von Denken und Ausdehnung, die sie Substanzen nennt, hin. Wenn man aber außer diesen beiden Substanzen eine dritte setzen wollte, so kann sie nur diesen beiden Substanzen wesensgleich sein, kann ihnen also nicht übergeordnet sein und sie unter sich begreifen, sondern nur nebengeordnet, und zu ihren Attributen kann keines der Attribute der beiden anderen Substanzen gehören. Soll diese dritte Substanz aber das ‚Ganze' repräsentieren, so ist dies ein Widerspruch, weil die Substanzen Denken und Ausdehnung in ihm nicht enthalten sind. Bis hierher kann man der Meinung sein, daß die Begierde den cartesischen Gottesbegriff kritisiere, obwohl man ebensogut die Behauptung vertreten kann, es handle sich hierbei um ein übelwollendes Mißverstehen des spinozischen Gottesbegriffes; die Bezeichnung von Denken und Ausdehnung als Substanzen bietet kein Hindernis, da Spinoza in ihrer Bezeichnung selbst zwischen Attribut und Substanz schwankt.[33]) Deshalb und weil die positive Bestimmung des Begriffes der Alleinheit in den Ausführungen der Vernunft noch fehlt, kann man nicht gut mit Kuno Fischer sagen, die Begierde falle aus der Rolle. Was aber die Begierde nun weiter ausführt, richtet sich ganz offenbar nur gegen den spinozischen Gottesbegriff und nicht gegen den cartesischen, denn nicht Descartes, wohl aber Spinoza hält die Schöpfung einer Substanz und damit auch eines Attributes für unmöglich.[34]) Die Begierde widerlegt nämlich nun die Allmacht und Vollkommenheit und die Allwissenheit der alleinen Substanz, die nur sich selbst schuf und nur sich selbst erkennt, wie es eben für die spinozische Substanz zutrifft. Mächtiger, vollkommener und allwissender ist eine Substanz, die außer sich selbst noch anderes schuf und erkennt. Die Vernunft verlegt sich demgegenüber nicht auf eine Widerlegung, sondern sie behauptet einfach, die Ansicht der Begierde über die Verschiedenheiten der Substanzen sei falsch, sie erkenne klar und deutlich, daß es nur eine einzige Substanz gäbe, die ‚Subjekt aller anderen Attribute' sei. Und nun nimmt sie den Substanzbegriff der Begierde zum Ausgangspunkt weiterer Erörterungen. Die Vernunft rechnet Denken und Ausdehnung zu den sämtlichen Attributen, deren Subjekt die eine einzige Substanz ist. Will man Denken und Ausdehnung aber, der Terminologie der Begierde folgend, als Substanzen bezeichnen – es kann dies nur in Beziehung zu den von ihnen abhängigen Modi geschehen – so muß man auch konsequenter Weise Denken und Ausdehnung in bezug

auf die eine einzige Substanz Modi nennen. Die Natur ist also auch dann eine Alleinheit, außer der nichts sein noch begriffen werden kann, wenn man, konsequent weiterdenkend, nicht von den Darlegungen, aber von der Terminologie der Begierde ausgeht. Die Vernunft nimmt aber die Voraussetzungen der Begierde nicht an, sie setzt sie nur hypothetisch. Daß es sich hierbei um eine von Spinoza des öfteren angewandte dialektische Methode handelt, hat G. Th. Richter[35]) ausführlich dargetan und eine Anzahl ähnlicher dialektischer Beweisführungen auf hypothetischer Grundlage zusammengestellt. Es liegt darin, daß die Vernunft nicht auf Grund der tatsächlichen Ausführungen, sondern nur der Terminologie der Begierde das Gespräch fortführt, eine gewisse Schwierigkeit, die Kuno Fischer verleitet hat zu glauben, Spinoza wolle dadurch seine Zustimmung zu den Darlegungen der Begierde, die Spinozas Kritik des cartesischen Gottesbegriffes sein sollen, ausdrücken — eine Anschauung, die, wie oben gezeigt, sich nicht mit den Tatsachen vereinbaren läßt. Es ist eben ein Irrtum, wenn Kuno Fischer voraussetzt, daß jede der allegorischen Personen eine feststehende Ansicht zu vertreten habe, wobei die der Begierde in allen Teilen falsch, die der Vernunft aber in allen Teilen wahr sein müßte. Die Dialogführung ist künstlerisch viel feiner durchgeführt. Das beweist auch wieder die Art, wie die Begierde nun auf die Folgerungen der Vernunft antwortet. Sie sind nämlich so ziemlich spurlos an ihren Ohren vorübergegangen, dagegen hat sie sich — es ist dies eine sehr feine psychologische Beobachtung — mit ihren eigenen Ausführungen weiterbeschäftigt und knüpft ihre neuerliche Widerlegung in gewisser Weise an ihre vorhergehende an. Sie hatte in ihren Ausführungen von der dritten Substanz gesagt, sie solle ‚das Ganze' repräsentieren. Der Begriff ‚das Ganze' hat sie während der Rede der Vernunft weiterbeschäftigt. Es führt psychologisch eine gerade Linie von dem ‚Ganzen', das, sich selbst widersprechend, Denken und Ausdehnung nicht unter sich begreift, und den drei gleichwertig nebeneinander geordneten Substanzen, von denen in der ersten Widerlegung der Begierde die Rede ist, zu dem Begriff des Ganzen, der diese drei Substanzen unter sich befaßt, der aber doch nur ein Gedankending, ein zweiter Begriff (secunda notio) ist, der die drei Substanzen nicht vereint, sondern vereinzelt als getrennte Substanzen nebeneinander weiter bestehen läßt. Auf dieses Problem des Ganzen und seiner Teile weist jetzt die Kritik der Begierde hin. Auch das Problem des Hervorbringens, der Schöpfung hatte sie in ihrem ersten Angriff auf die Alleinheit erwähnt. Die Vernunft hatte in gewisser Weise in ihren Darlegungen

auch an dies Problem gerührt, indem sie Wollen, Fühlen, Begreifen, Lieben usw. als Modi der denkenden Substanz bezeichnete. Dies Beispiel tönt noch in den Ohren der Begierde nach und verquickt sich mit ihren Ausführungen über das Ganze. Ebenso wie das Ganze nur ein zweiter Begriff und in der Natur außer dem menschlichen Verstande nichts ist, ebenso ist auch die denkende Substanz nur ein zweiter Begriff, der Wollen, Fühlen, Begreifen, Lieben usw. unter sich befaßt; ein Begriff ist aber kein Ding, kann also nicht Ursache irgendwelcher Wirkungen sein. Ihren eigenen Substanzbegriff, den sie aber mehr vorausgesetzt als entwickelt hatte, gibt sie allerdings dabei auf und stützt sich in ihren zweiten Einwürfen auf nominalistische Anschauungen. Gerade in diesem Wechsel der Grundanschauungen, der nicht ausgesprochen wird, sondern den Ausführungen nur zu Grunde liegt, erkennt man die Grundtendenz der Begierde, die Anschauungen der Vernunft mit allen nur möglichen Waffen zu bekämpfen – eine Tendenz, die allen denen eigen ist, die sich einem überlegenen Gegner gegenüber nicht recht wohl fühlen. Die Vernunft geht in ihrer Widerlegung auf diese Grundanschauungen auch nicht ein, sondern begnügt sich – nach ihrem Ausfall – an einem Beispiel die Möglichkeit und das Wesen der immanenten Ursache im Gegensatz zur transeunten darzulegen, wobei zugleich gezeigt wird, daß man auf denselben Tatsachenkomplex, je nach der verschiedenen Relation, unter der man ihn betrachtet, bald den Begriff der Ursache, bald den des Ganzen anwenden kann. Mit dieser Darlegung schließt dieses Gespräch. Wie die Analyse gezeigt hat, ist es in künstlerischer wie auch in dialektischer Hinsicht gleich wertvoll und bedeutsam. Die Personen vertreten nicht jeder einen festen Standpunkt, sondern die Wahrheit liegt in dem Hin und Her, in dem Eingehen auf gegnerische Ansichten und in ihrer gegenseitigen Berichtigung. Deshalb kann der Dialog auch keine unmittelbar überzeugende Wirkung hinterlassen – wie dies ja ebensowenig bei den platonischen Dialogen der Fall ist; sondern er regt zum Nachdenken an, er erzieht zum eigenen Denken, indem er in die Probleme und ihre Schwierigkeiten einführt. Darin liegt der hohe pädagogische Wert dieses meisterhaft durchgeführten Gespräches. Die Analyse dieses ersten Dialoges zeigt, daß Spinoza eine feine künstlerische Beobachtungsgabe besaß und es auch verstand, seinen Beobachtungen künstlerisch Ausdruck zu verleihen.

Das zweite Gespräch dagegen weist ebensowenig wie im künstlerischen Aufbau im dialektischen irgendwelche Feinheiten auf,

sodaß eine Analyse in diesem Zusammenhang überflüssig erscheint. Der Unterschied dieser beiden Dialoge in künstlerischer wie in dialektischer Beziehung ist höchst bemerkenswert. Der erste ragt über die Dialoge Brunos weit hinaus und darf wohl mit den platonischen auf eine Stufe gestellt werden, während der zweite nur mit dem oben angeführten Werke des Paters Mersenne verglichen werden kann. Über die Reihenfolge ihrer Entstehung kann wohl kaum ein Zweifel aufkommen, denn der zweite Dialog ist inhaltlich eine Fortsetzung und Ergänzung des ersten, also nur nach ihm denkbar. Man kann sich den Unterschied der beiden Dialoge wohl so erklären: Spinoza trug sich lange mit dem Gedanken, seine Erkenntnisse in dialogischer Form darzustellen, immer wieder durchdachte er die Probleme, bis er ihrer ganz Herr wurde. Auch nachdem er sie in Dialogform niedergeschrieben hatte, feilte er noch lange, ehe er sie in die Form brachte, in der sie uns überliefert sind. Trotzdem war er von dem Ergebnis nicht recht befriedigt; im Gegenteil, er wurde immer unzufriedener, weil der Dialog in seiner höchsten künstlerischen Vollendung zu viel dem Leser überläßt. Damit entsteht die Gefahr, daß der Leser zu anderen Ergebnissen gelangt als der Autor. Die eine Wahrheit aber will Spinoza vermitteln, dazu bedarf er einer Form, die keinen Spielraum für abweichende Gedankengänge des Lesers läßt. Diese fand er später in der mathematischen Methode. So schrieb er den zweiten Dialog nur noch mit halber Überzeugung und als er ihm nicht recht von der Hand ging, ließ er ihn schließlich unvollendet liegen.

ZWEITER TEIL

1. SPINOZAS AUSEINANDERSETZUNG MIT DER KUNST

a. Die Entstehung der Begriffe schön und häßlich

DIE GRUNDELEMENTE JEDER AUSEINANDERSETZUNG MIT DER Kunst sind die Begriffe schön und häßlich. Sie müssen zuerst auf ihren Wert und ihre Bedeutung untersucht werden. Auch Spinozas Äußerungen über diese Begriffe stehen, was Ausführlichkeit und Bedeutsamkeit anbelangt, an erster Stelle. Er sucht ihren Wert und ihre Bedeutung dadurch zu erkennen, daß er ihre psychologische Entstehung untersucht – eine Methode, die er besonders gern und häufig anwendet, weil sie einfach und sehr beweiskräftig ist oder weil er sie wenigstens dafür hält.[36]) Diese Gedankengänge zu entwickeln, ist die erste Aufgabe dieser Arbeit.

Der Mensch strebt vor allem anderen sein Dasein zu erhalten. Alle seine Handlungen sind nur von diesem Streben aus zu verstehen, das heißt er tut alles um des Zweckes der Selbsterhaltung willen.[37]) So lange er noch auf einer primitiven Stufe der geistigen Entwicklung steht, glaubt er, daß es gar keine anderen Handlungsweisen, als die durch Zwecke bestimmten, geben könne. Die Folge davon ist, daß er auch Gott selbst Zwecke zuschreibt, die ihn bei seinem Handeln leiten. Weil er aber dennoch sich selbst für den Mittelpunkt der Schöpfung hält, so glaubt er, daß Gott auch alles zu seinem Gebrauch und zu seinem Nutzen geschaffen habe, den Menschen selbst aber, damit er Gott verehre.[38]) Auf dieser Voraussetzung beruht seine Stellung zur Welt, das heißt seine Wertung der ihn umgebenden Dinge. Entweder sie nützen oder sie schaden ihm, sie sind ihm angenehm oder unangenehm. Danach bezeichnet er die Dinge als gut oder schlecht, wohlgeordnet oder verwirrt, schön oder häßlich.[39]) Und da Gott die Dinge für den Gebrauch des Menschen geschaffen hat, so sind die Dinge an sich selbst gut oder schlecht, wohlgeordnet oder verwirrt, schön oder häßlich.[40])

Diese primitive Weltanschauung ist also durchaus teleologisch; die Welt ist nach Zwecken geordnet und zwar ist ihr höchster

Zweck der Mensch. Sie wurde von dem engen Standpunkt des Menschen aus gewonnen, die Welt wird als eine Ergänzung seines Strebens gedeutet. Die Menschen würden auch bei diesen Vorurteilen geblieben sein, ‚wenn nicht die Mathematik, in der es sich nicht um Zwecke, sondern um die Wesenheit und die Eigenschaften von Figuren handelt, den Menschen eine andere Wahrheitsnorm gezeigt hätte'.[41]) Mit Hilfe dieser mathematischen Wahrheitsnorm müssen wir die Dinge zu erkennen streben, mit ihrer Hilfe müssen wir auch Gott erkennen und so allen Anthropomorphismus aus unserem Gottesbegriff beseitigen. Dann erkennen wir, daß Gott oder die Natur Ursache ihrer selbst, causa sui ist. Sie existiert aus der Notwendigkeit ihres Wesens heraus. Aus der gleichen Notwendigkeit aber, aus der Gott existiert, handelt er auch. Er handelt nie nach Zwecken, sondern stets aus Notwendigkeit.[42]) Ebenso wie aus der Natur des Dreieckes folgt, daß seine drei Winkel die Summe von zwei Rechten bilden, und ebenso, wie man aus dieser Erkenntnis wieder andere Erkenntnisse folgern kann, ebenso und mit gleicher Notwendigkeit folgt alles aus der Natur Gottes. Das Universum ist eine Einheit, in allen seinen Teilen von der gleichen, göttlichen Notwendigkeit durchwaltet. Darum können auch die Wertungen der Menschen, die nur von ihrem Selbsterhaltungsstreben eingegeben sind, nicht die wahre Natur der Dinge wiedergeben, denn sie substituieren der Welt Gegensätzlichkeiten, wie eben Ordnung und Verwirrung, gut und schlecht, schön und häßlich, die an sich in der Natur überhaupt nicht vorhanden sind. So verhindern sie die Erkenntnis der Einheit der Welt, denn an sich bestimmt nur die ewige und gleiche Notwendigkeit den Lauf der Natur, jenseits aller derartigen Wertung. An sich und auf Gott bezogen sind die Dinge weder schön noch häßlich.[43]) Die Ablehnung dieser Wertungen steht also mit Spinozas Grundauffassung der Welt in notwendiger und logischer Beziehung.

Dasjenige Organ des Menschen, das durch die Einzeldinge der Außenwelt affiziert wird, ist das Vorstellungsvermögen.[44]) Darum ist nur das Vorstellungsvermögen der Anlaß, die Dinge gut oder schlecht, wohlgeordnet oder verwirrt, schön oder häßlich zu nennen.[45]) Was meinem Vorstellungsvermögen angenehm und bequem ist, was ihm zusagt, das bewerte ich hoch, das Gegenteil niedrig. Oder mit anderen Worten, was den Körper der Menschen derart affiziert, daß dadurch sein Selbsterhaltungsstreben vermehrt wird, das wird unmittelbar als angenehm empfunden und deshalb hoch bewertet, was dagegen den Selbsterhaltungstrieb hemmt, das

wird als unangenehm empfunden und deshalb verabscheut. Dies führt Spinoza nun für alle fünf Sinne einzeln durch.[46]) An erster Stelle steht der Gesichtssinn. ‚Wenn z. B. die Bewegung, die die Nerven von Objekten, die mit den Augen wahrgenommen werden, erhalten, zur Gesundheit beiträgt, so heißen die einwirkenden Geschöpfe schön, dagegen solche, die eine entgegengesetzte Wirkung hervorrufen, nennt man häßlich.' Durch die Affektionen des Geruchssinnes entstehen die Wertungen wohlriechend und stinkend, durch die Affektionen des Tastsinnes entstehen die Wertungen hart und weich, rauh und glatt, und von solchen Affektionen endlich, ‚die das Ohr reizen, sagt man, ginge ein Geräusch, ein Ton oder eine Harmonie aus, wovon die letztere die Menschen derart außer sich brachte, daß sie glaubten, auch Gott ergötze sich an der Harmonie.' So lange diese Wertungen lediglich als Reaktionen des Selbsterhaltungsstrebens auf die Einwirkungen der umgebenden Dinge betrachtet werden, sind sie vollauf berechtigt, ja sie haben eine hohe Bedeutung für die Erhaltung unseres Lebens,*) aber sobald diese Wertungen als Urteile über die Dinge selbst betrachtet werden, muß ihnen jeder objektive — oder um die Terminologie Spinozas zu gebrauchen, ‚formale' — Wert abgesprochen werden. Meist aber beurteilen die Menschen die Dinge selbst nach diesen Affektionen des Vorstellungsvermögens, ja halten die Affektionen ihres Vorstellungsvermögens für Eigenschaften der Dinge.[47]) Die große Menge (vulgus) stellt sich eben die Dinge lieber vor, als daß sie sich bestrebt, sie zu erkennen.[48]) Wer diese Meinung des naiven Realismus, Gott habe die Welt geschaffen, daß sie schön sei, konsequent zu Ende denkt, muß schließlich ‚das eine oder das andere annehmen: entweder Gott habe die Welt für das Begehren und Schauen des Menschen oder das Schauen und Begehren des Menschen für die Welt eingerichtet.'[49]) Die Sinnesorgane des Menschen und die Dinge müssen also für einander eingerichtet sein, damit der Eindruck des Schönen oder der musikalischen Harmonie entstehen kann. Bei schärferer Überlegung erkennt man, daß drei Bedingungen dazu erforderlich sind: die Natur des Dinges, die Natur des menschlichen Sinnesorganes und die Lage beider zueinander. Wenn eine dieser Bedingungen nicht erfüllt ist, so kann auch nicht der

*) Auch Nietzsche, in der letzten Phase seiner Entwicklung, als ihm der Wille zur Macht den Sinn des Lebens erschöpfte, ist derselben Ansicht, allerdings nicht, um aus diesem Grunde die Kunst zu verwerfen, wie er es in früheren Entwicklungsphasen seines Denkens tat, sondern um sie gerade als Ausdruck der Macht des Menschen hochzuschätzen. (Wille zur Macht, Aphorismus 804 und 809, Taschenausgabe.)

Eindruck des Schönen hervorgebracht werden. Nehmen wir z. B. an, eine Hand erscheine bei einer gewissen (normalen) Beschaffenheit unserer Augen und in einer gewissen Entfernung schön. Wären wir weitsichtiger oder nahsichtiger, dann würden wir einen ganz anderen Eindruck erhalten. So erscheint uns diese schöne Hand durchs Mikroskop gesehen, also bei Veränderung unserer Sehwerkzeuge, häßlich, ja schrecklich; eine ähnliche Wirkung wird dadurch erzielt, wenn man dieselbe Hand ganz in der Nähe, oder wie man in bezug auf dieses Lageverhältnis als Bedingung des Schönen sagt, in zu großer Nähe betrachtet. Manches ist eben nur von fern gesehen schön, aus der Nähe betrachtet dagegen häßlich.[50]) Würden wir diese selbe Hand aus großer Entfernung sehn, so würde sie wahrscheinlich weder schön noch häßlich erscheinen. Ebenso würde sie für einen Blinden weder schön noch häßlich sein. Man könnte zur Ergänzung dieser Ausführung Spinozas als weitere Bedingungen den Standort und die Beleuchtung anführen. Manches ist von dem einen Standort aus betrachtet schön, von einem anderen dagegen häßlich. Anderes ist wiederum in Dämmerbeleuchtung schön, im grellen Sonnenlicht häßlich, im Dunkel der Nacht aber weder schön noch häßlich.*) Schönheit ist also nicht eine Eigenschaft des angeschauten Objektes, sondern vielmehr eine Wirkung in dem Anschauenden.[51])

Eine weitere Bedingung, damit ein Objekt schön erscheine, ist der Gemütszustand, in dem den Menschen die Affektion trifft. Ein Trübsinniger und ein Trauernder werden ein und dieselbe Musik ganz verschieden empfinden. Den Trübsinnigen wird sie aufheitern, er wird sich an ihr erfreuen, sie wird gut für ihn sein. Der Trauernde dagegen wird sich darüber empören, daß man seine Trauer zu stören wagt, zu seiner Trauer wird sich sein Zorn gesellen oder mit anderen Worten, die Musik wird schlecht für ihn sein.[52]) Die Wirkung eines Dinges — sei es nun ein Naturding oder ein Kunstwerk — ist also stets von einer Anzahl Bedingungen abhängig, die nicht mit dem Ding zugleich gegeben sind, nicht von seiner Natur abhängen, sondern deren Erfüllung in bezug auf seine Natur zufällig genannt werden muß. Das heißt ein Ding — sei es nun ein Naturding oder ein Kunstwerk — ist nie an sich selbst schön, sondern als Vorstellung ruft es unter bestimmten Bedingungen in dem Vorstellenden die Empfindung des Schönen hervor.

---

*) Auch Plato macht auf die Relativität des Schönen, die ihm im Gegensatz zu allen Erkenntnissen und in bezug auf diese zu ihren Ungunsten anhaftet, aufmerksam. (Staat. p. 602.)

b. Die Musterbilder (exemplaria) des Schönen und das ästhetische Urteil

DIE MUSTERBILDER DER DINGE SOLLEN DAS WESEN EINER Gattung repräsentieren; wir bilden sie uns, um die Vollkommenheit oder Unvollkommenheit der zu dieser Gattung gehörigen Dinge danach zu beurteilen. Vollkommenheit und Unvollkommenheit sind aber Bezeichnungen, die von den Prädikaten Schönheit und Häßlichkeit nicht allzusehr verschieden sind.[53] So ist es berechtigt, sie in diesem Zusammenhang darzustellen.

Den Wert und die Bedeutung dieser Musterbilder erkennt man am deutlichsten, indem man sich ihre Entstehung vergegenwärtigt. Hat irgend ein Mensch die Absicht irgend etwas anzufertigen, so bildet er sich in seiner Vorstellung zunächst ein Bild des Anzufertigenden und baut darnach sein Werk. Hat er es dann vollendet, so vergleicht er das fertige Werk mit dem Bild, nach dem er es ausführte und beurteilt es danach, ob es diesem Bilde entspricht oder nicht, als vollkommen oder unvollkommen. Nur die Menschen, denen er seine Absicht und sein Vorbild irgendwie mitgeteilt hat, können ebenfalls das fertige Werk beurteilen. Wer dagegen garnicht weiß, was der Werkmeister eigentlich beabsichtigte, kann auch nicht beurteilen, ob dies Werk vollkommen oder unvollkommen ist, weil das Musterbild ein völlig subjektives Gebilde ist. Völlig willkürlich gehen die Menschen über diese ursprüngliche Bedeutung der Musterbilder hinaus. Sie bilden Musterbilder von Häusern, Gebäuden, Türmen usw., die Allgemeingültigkeit haben sollen, und ziehen die einen Musterbilder den anderen vor. Ohne die Absicht des Werkmeisters zu kennen, beurteilen sie sein Werk, nur auf ihr eigenes, willkürliches Musterbild blikkend, als vollkommen oder unvollkommen. Irgendeine Berechtigung dafür läßt sich nicht angeben. Mit derselben Willkür beurteilen sie selbst die Werke der Natur, bei denen es doch von vornherein ausgeschlossen ist, daß sie ihre Musterbilder jemals erfahren. Aber sie urteilen, als ob die Dinge der Natur nach einem Musterbild geschaffen würden, als ob der Schöpfer auf dieses Musterbild, das sie besitzen, hinschaue, wie ein Mensch, der einen sich vorgesetzten Zweck erfüllen will. Aber wie gesagt, die Natur schafft nicht nach Zwecken oder Musterbildern, für sie gibt es nur das Gesetz der Notwendigkeit. Mit der selben Notwendigkeit, mit der sie existiert, handelt sie auch.[54]

Die Musterbilder selbst aber sind nichts anderes als allgemeine

Begriffe (ideae universales).[55]) Sie sind ein Produkt unseres Vorstellungsvermögens. Wenn nämlich unser Vorstellungsvermögen von vielen ähnlichen Dingen affiziert worden ist, dann reicht seine Kraft nicht mehr aus, die Vorstellungsbilder einzeln und besonders aufzubewahren. Es vermischt sie dann zu einem gemeinsamen Vorstellungsbild, welches keine Einzelheiten mehr enthält, sondern nur noch das, wovon es am häufigsten, nämlich von jedem einzelnen aufs neue, affiziert worden ist, das heißt das, worin alle die einzelnen Dinge sich ähnlich sind. Mit anderen Worten, es ist ein allgemeines und ungenaues Vorstellungsbild; außerdem ist zu beachten, daß diese allgemeinen Vorstellungsbilder je nach der subjektiven Beschaffenheit der einzelnen Menschen verschieden sind. Ein Mensch, der gewöhnt ist, häufig die Statur des Menschen mit Bewunderung zu betrachten, wird unter dem Begriff Mensch ein Tier von aufrechter Statur verstehen, andere werden sich ein anderes allgemeines Vorstellungsbild vom Menschen bilden: ein Tier, das lacht; ein zweifüßiges Tier ohne Federn. Derartige Vorstellungsbilder sind, weil sie allgemein und ungenau und weil sie subjektiv sind, kein brauchbares Erkenntnismittel.[56]) Spinoza lehnt sie prinzipiell ab. Zu dieser Art allgemeiner Begriffe gehören also auch die Musterbilder, die sich die Menschen von Häusern, Gebäuden, Türmen usw. machen. Da diese allgemeinen Begriffe aber zu Erkenntnissen untauglich sind, so sind auch die mit Hilfe der Musterbilder gefällten Urteile über die Vollkommenheit oder Unvollkommenheit, über die Schönheit oder Häßlichkeit eines Dinges willkürlich, das heißt von der Subjektivität des einzelnen Menschen abhängig und je nach der Subjektivität der einzelnen Menschen verschieden. Trotzdem bilden die Musterbilder die Grundlage für die Urteile über das Schöne und Häßliche. Aber Schönheit und Häßlichkeit selbst sind keine Eigenschaften der Dinge, sondern nur Wirkungen der Dinge in dem Vorstellenden. (vgl. Abschnitt a.) Damit ist jede Möglichkeit einer absoluten Wahrheitsnorm auf dem Gebiete des Ästhetischen vernichtet. Wie weit muß also ein Künstler, der eine solche allgemeine Idee als Musterbild des Schönen betrachtet, von der wahren Natur des darzustellenden Dinges abweichen?!*)

---

*) Diese Ansicht, die hier aus Spinozas Ausführungen gefolgert wird, trifft mit Platos Urteil über die Kunst zusammen, der ja die Werke der Künstler Abbilder der Abbilder der Ideen nannte, Abbilder, die erst an zweiter Stelle das wahre Sein nachahmen und deshalb von der Wahrheit sehr weit abstehen. (Staat, p. 596 ff.) Ganz ähnlich urteilt auch Nietzsche. (Menschliches, Allzumenschliches I., Aphorismus 160.)

Da also Schönheit und Häßlichkeit von dem Vorstellungsvermögen abhängen, wird es ratsam sein, die Natur des Vorstellungsvermögens genauer zu untersuchen, um dadurch die Anschauung Spinozas über das Schöne in ihren Wurzeln zu erfassen und zugleich seine Ansicht über das Schöpferische und den Künstler daraus abzuleiten.

c. Vorstellung und Körperlichkeit und die Idee des Schöpferischen

ES GILT ZUNÄCHST DIE VORSTELLUNG VON DER KÖRPERLICHkeit abzugrenzen. Vorstellungen haben mit der Körperlichkeit ‚formal' keine Beziehung,[57]) das heißt es ist unmöglich, daß ein Körper Ursache einer Vorstellung, und umgekehrt, daß eine Vorstellung Ursache eines Körpermodus wäre. Vorstellung und Körper können nicht aufeinander einwirken, sondern die Ideen der Dinge stehen unter sich in einem gewissen Zusammenhange und können nur aus dem göttlichen Attribut des Denkens begriffen werden. Die körperlichen Dinge hinwiederum stehen ebenso alle unter einander in einem gewissen Zusammenhange und können nur aus dem göttlichen Attribut der Ausdehnung begriffen werden. Jede Idee hat zu ihrer Ursache eine Idee, und diese zu ihrer Ursache eine Idee, und diese zu ihrer Ursache wieder eine Idee und so fort ins Unendliche; aber niemals befindet sich in dieser Reihe der Ideen ein Körper als verursachendes Glied. Umgekehrt gilt dasselbe von den Körpern. Jeder Körper hat zur Ursache einen Modus der Ausdehnung, und dieser wieder einen Modus der Ausdehnung und so fort ins Unendliche, ohne daß in dieser Reihe der Körpermodi sich an irgend einer Stelle als verursachendes Glied eine Idee befände.[58]) So muß also die Ordnung der ganzen Natur oder die Verknüpfung der Ursachen, so lange wir die Dinge als Modi des Denkens ansehen, allein durch das Attribut des Denkens erklärt werden, und so lange wir die Dinge als Modi der Ausdehnung ansehen, muß die Ordnung der ganzen Natur oder die Verknüpfung ihrer Ursachen nur aus dem Attribut der Ausdehnung erklärt werden.[59]) Diese Ordnung der Ideen und die Ordnung der Dinge sind ein und dieselbe Ordnung,[60]) vermöge der Einheit der Substanz, als deren Attribute der Verstand Denken und Ausdehnung erkennt.[61]) Die Modi im Attribut des Denkens laufen also denen in der Ausdehnung lediglich parallel. Dabei wirken die Körper aufeinander durchaus

mechanisch, nur durch Druck und Stoß. Dies gilt von allen Körpern, auch von dem menschlichen, er unterscheidet sich von den anderen lediglich durch seine große Kompliziertheit.[62])

Wenn der Mensch also irgend etwas tut, so ist er es garnicht selbst, nicht sein Ich, das handelt, sondern sein Körper wird von anderen Körpern bestimmt, sich in gewisser Weise zu bewegen, dies und das zu tun. Er ist ein unselbständiges Glied in der Kette der Notwendigkeit, mechanisch bewegt durch innere und äußere Ursachen. Alles, was er hervorbringt, bringt er auf diese Weise, ohne Mithilfe seiner Seele, hervor: auch die Kunstwerke. Gebäude, Gemälde, Kirchen usw. werden lediglich vom Körper auf mechanische Weise hervorgebracht. Diese Behauptung verliert, nach Spinozas Meinung, ihre Unwahrscheinlichkeit, wenn man einerseits die ungeheuere Kompliziertheit in der Organisation unseres Körpers bedenkt, und wenn man andererseits an das denkt, was der menschliche Körper allein in den Fällen vermag, wo, wie alle Menschen zugestehen, die Leitung der Seele tatsächlich ausgeschlossen ist. Dies ist der Fall beim Nachtwandler. Kein Mensch würde mit Hilfe der Leitung seiner Seele das vollbringen, was hier der menschliche Körper allein vollbringt. Und außerdem ist noch zu bedenken, daß der Bau des menschlichen Körpers an Künstlichkeit alles weit übertrifft, was menschliche Kunst je gebaut hat.[63]) Auch der menschliche Körper aber wurde von der Natur nach mechanischen Gesetzen geschaffen.[64])

Jedes Kunstwerk ist also ein Produkt komplizierter Körperbewegungen, entstanden nach mechanischen Gesetzen. Es würde ebenso entstehen können, wenn niemals eine menschliche Seele existiert hätte. Selbst das Wort, das man doch gemeinhin für einen unmittelbaren Ausdruck dessen hält, was das Innere des Menschen bewegt, steht mit der Seele nicht in unmittelbarer Beziehung. Auch das Wort ist lediglich Körperbewegung.[65])

Die Anschauung, daß der Künstler das Kunstwerk schafft, daß er ihm etwas von seiner Seele, seinem Erleben einhaucht, daß das Kunstwerk Ausdruck seines Erlebens, seiner Persönlichkeit ist, daß es, von der Idee bestimmt, in der Materie feste Gestalt gewinnt, ist also falsch. Alles das, was die Seele eines Künstlers bewegt, kann niemals Wirkungen haben, die aus dem Attribut des Denkens in das der Ausdehnung hinübergriffen. Alle seine Ideen und Vorstellungen rufen immer wieder nur andere Ideen und Vorstellungen hervor. Unabhängig davon, von mechanischen Ursachen bestimmt, bilden sich in der Körperwelt Gebilde, die das formal

darstellen, was die Ideen objektiv bedeuten. Ein Schaffen, ein Gestalten in dem Sinne, daß der Künstler seinen Ideen im Attribut der Ausdehnung, sei es nun in Worten, in Farben oder in Stein, Ausdruck verleiht, ist also unmöglich. So etwas gibt es in Wahrheit nicht. Nicht der Mensch ist schöpferisch; das Werk, das er zu schaffen vermeint, ist nicht sein Werk, sondern ein Werk der Körperlichkeit und der in ihr herrschenden mechanischen Notwendigkeit, ein Werk des Attributes der Ausdehnung oder Gottes, sofern er unter dem Attribut der Ausdehnung begriffen wird.

Haben wir hiermit das Gebiet der Vorstellung gegen das der Körperlichkeit abgegrenzt, so müssen wir es jetzt gegen das des Denkens abgrenzen.

d. Vorstellung und Denken, die Idee des Schöpferischen, Künstler und Philosoph

VORSTELLUNG UND BEGRIFF, VORSTELLEN UND DENKEN GEhören zwar beide dem Attribut der ‚cogitatio' an, sind aber im übrigen fast in jeder Beziehung von einander verschieden. Vorstellen ist Erleiden, Passivität, Denken dagegen Tätigsein, Aktivität.[66]) Die Vorstellungen entsprechen im Attribut des Denkens den Körperbewegungen im Attribut der Ausdehnung. Wie in der Körperwelt niemals ein Körper isoliert für sich und unabhängig von allen anderen existieren kann, sondern stets in Wechselwirkung mit anderen Körpern steht und infolge dieser Wechselwirkung seine Natur mit derjenigen anderer Körper vermischt, indem er auf ihre Einwirkung reagiert, so kann auch die dem Einzelkörper entsprechende Vorstellung niemals rein für sich existieren, sie kann niemals nur die Natur des Körpers, dessen Idee sie ist, darstellen, sondern auch sie ist infolge der Wechselwirkung zwischen den Körpern mit den Vorstellungen dieser einwirkenden Körper vermischt. Sie ist also von Ursachen abhängig, die außerhalb ihrer Natur liegen. Ebenso hängen alle Vorstellungen von Ursachen ab, die ‚unserer Natur und Macht' fremd sind.[67]) Sie haben ihren Ursprung in ‚gewissen zufälligen und losen Empfindungen, die nicht aus dem Vermögen des Geistes selbst hervorgegangen sind, sondern aus äußeren Ursachen, je nach den verschiedenen Anregungen, die der Körper im Wachen oder Träumen empfängt.'[68]) Die wahren Begriffe (ideae communes) dagegen hängen nur von unserer

Natur und ihren festen und bestimmten Gesetzen ab,[69]) sie sind ‚aus dem Vermögen des Geistes selbst hervorgegangen.'[70])

Wenn die Seele vorstellt, so nimmt sie die Dinge nach der ‚gemeinsamen Ordnung der Natur' wahr, das heißt sie wird ‚von außen' bestimmt; wenn sie denkt dagegen, wird sie ‚von innen' bestimmt.[71]) Insofern die Seele aber von außen bestimmt wird, enthält die Vorstellung, die dadurch in ihr erzeugt wird, die Idee des äußeren, sie affizierenden Körpers, die Idee ihres eigenen, des affizierten Körpers und schließlich auch die Idee ihrer selbst, das heißt die Idee dieser Vorstellung in sich. Diese drei Ideen bestehen aber nicht gesondert nebeneinander, sondern, ebensowenig wie man in dem dem Zusammenprall zweier Körper folgenden Vorgang zunächst das, was die Natur des einen von dem, was die Natur des anderen als Ursache zu diesem Vorgang beitrug, unterscheiden kann, ebensowenig kann man zunächst unterscheiden, was der Vorstellung des einen Körpers und was der des anderen zugehört. ‚Hieraus folgt, daß die menschliche Seele, so oft sie die Dinge nach der gemeinsamen Ordnung der Natur wahrnimmt, weder von sich selbst, noch von ihrem Körper, noch von den äußeren Körpern eine adaequate Erkenntnis hat, sondern nur eine verworrene und verstümmelte.'[72]) Ja diese Verstümmelung geht soweit, ‚daß die Ideen, die wir von äußeren Körpern haben, mehr den Zustand unseres Körpers als den der äußeren Körper anzeigen.'[73]) Im Vorstellungsvermögen haben somit die falschen, fingierten usw. Ideen ihren Ursprung.[74]) Wer zur Wahrheit kommen will, muß zwischen den wahren und den falschen, fingierten usw. Ideen unterscheiden lernen, das heißt also zwischen Verstand und Vorstellungsvermögen. Wir müssen außerdem den Verstand und seine Gesetze kennen lernen.[75]) Wer aber nicht nach Erkenntnis strebt, muß notgedrungen im Irrtum beharren, hat er doch stets Vorstellungen, die, wenn er nicht vorsichtig ist, eine dauernde Quelle des Irrtums sind. Wie sehr aber muß ein Mensch, der ein sehr lebhaftes Vorstellungsvermögen besitzt, dem Irrtum unterworfen sein! Solche Menschen aber sind zweifellos die Künstler; denn alle Kunst beruht auf Vorstellungen, und da nicht alle, sondern nur wenige Menschen Künstler sind, so müssen diese wohl mit einem lebhafteren Vorstellungsvermögen als die anderen ausgestattet sein.*) Auch die Prophetengabe beruht nach Spinozas

*) Auch Nietzsche hält die Dichter für schlechte Denker: ‚Das Schmerzlichste, was der Denker zu den Künstlern sagen kann, lautet: »Könnt ihr nicht eine Stunde mit mir wachen?«' (Menschliches,

Meinung auf einem besonders lebhaften Vorstellungsvermögen. Deshalb verlangt auch sie keine besondere Klugheit. So kommt es, daß ganz einfache Leute ohne alle Schule, einfache Frauen, wie Hagar, die Magd Abrahams, im Besitze der Prophetengabe waren,[76]) nur weil sie ein lebhaftes Vorstellungsvermögen besaßen. Die Vorstellungen allein machen aber auch nicht klüger, weil sie nicht allein aus der Tätigkeit unserer Seele und aus ihren Gesetzen und ihrer Natur zu erklären sind. Den Beweis dafür liefern wieder die Propheten, die durch ihre Prophetengabe nicht klüger wurden, sondern bei ihren einmal vorgefaßten Meinungen blieben.[77]) Dasselbe würde also auch von dem Künstler zu gelten haben: seine Kunst erfordert keine Klugheit und macht ihn auch nicht klüger. Umgekehrt, wer einen lebhaften Geist besitzt, braucht deshalb noch kein lebhaftes Vorstellungsvermögen zu besitzen. So waren die Weisen Salomo, Heman, Darda, Kalchol zwar große Weise, aber keine Propheten, weil ihnen das lebhafte Vorstellungsvermögen fehlte oder doch, weil ihr Denken stärker war als ihr Vorstellen, so daß ihre Aktivität durch die Passivität, ihre Handlung durch die Leidenschaft — diese Begriffe in spinozistischem Sinne — keine Einbuße erlitt.

Das Vorstellungsvermögen wird stets nur von Einzeldingen der Außenwelt affiziert.[78]) Und diese Einzeldinge sind stets auch körperlich,[79]) die wir uns der Zeit nach als vergangen, gegenwärtig oder zukünftig vorstellen.[80]) Die Einzeldinge befinden sich aber in einem ewigen Werden und Vergehen; so unendlich viele Einzeldinge es auch geben mag, sie können alle unseren Körper affizieren und damit Objekt unseres Vorstellungsvermögens werden. Das wahre Erkennen hat dagegen nicht diese Einzeldinge zum Objekt; wäre das auch theoretisch möglich, so würde es doch praktisch nie gelingen, alle Einzelvorstellungen in die richtige Ordnung von Ursache und Wirkung zu bringen, denn wie viele Vorstellungen der Verstand auch richtig ordnen mag, er kommt, so lange er bei den Einzeldingen selbst beharrt, nie zur Konstatierung eines Gesetzes. Die Einzeldinge in dieser Weise zu ordnen, würde das Vermögen eines Menschen übersteigen.[81]) Darum richtet sich der Verstand auf die festen und ewigen Dinge,[82]) die das Wesen der Einzeldinge ausmachen.[83]) Dieses Wesen

---

Allzumenschliches II., Aphorismus 29, vgl. den ähnlichen Aphorismus 212.) Ähnlich urteilt er auch noch im Zarathustra: ‚Ich wurde der Dichter müde, der alten und der neuen: Oberflächliche sind sie mir alle und seichte Meere. (p. 188.) ‚Wir (Dichter) wissen auch zu wenig und sind schlechte Lerner: so müssen wir schon lügen.' (p. 187.)

der Dinge erkennt er sub quadam specie aeternitatis.[84]) Da die Kunst auf den Vorstellungen beruht, so sind die Vorstellungen der Einzeldinge das Material der Kunst. So steht dem Künstler eine viel größere Fülle von Material, das er zu seinen Schöpfungen verarbeiten kann, zur Verfügung als dem Denker, der nur das ewige Wesen der Dinge zu erkennen trachtet.

Die einzelnen Vorstellungen verbinden sich miteinander durch Assoziation, und zwar durch Berührungsassoziation,[85]) Ähnlichkeitsassoziation (obwohl sie nicht direkt angeführt wird, kann man aus dem Text entnehmen, daß Spinoza auch sie im Auge gehabt hat) oder durch Gewohnheitsassoziation. (Wenn der Mensch vermöge seines Berufes oder seiner speziellen Naturveranlagung gezwungen ist, zwei oder mehrere Dinge beieinander wahrzunehmen. So denkt der Soldat, wenn er Pferdespuren sieht, an Krieg, der Landmann dagegen an seinen Acker.[86]) Diese Verkettung von Vorstellungen hängt aber einerseits von der Ordnung und von der Natur außerhalb des menschlichen Körpers befindlicher Dinge ab und andererseits von der Ordnung und Verkettung der Affektionen des menschlichen Körpers. Auf diesen Assoziationen beruht die Erinnerung.[87]) Infolgedessen ist diese Art von Verbindungen in bezug auf die Einzelvorstellung willkürlich und zufällig, sie ist nicht in der Natur der einzelnen Vorstellung begründet. Im Gegensatz hierzu folgt aus der Natur der wahren Ideen eine Verbindung mit anderen Ideen, die lediglich von der Natur der Ideen selbst abhängt und von nichts außer ihnen. So wird stets aus der Idee des Dreieckes folgen, daß die Summe seiner Winkel gleich zwei Rechten ist. Weil diese Ordnung nur von den Ideen selbst oder von dem Verstande abhängig ist, darum muß sie auch in allen Menschen ein und dieselbe sein.[88]) Sie ist also nicht willkürlich und zufällig, sondern notwendig und allgemeingültig.

Das Vorstellungsvermögen empfängt eine sehr große Anzahl von Vorstellungen, infolgedessen kann es auch zwischen ihnen eine große Anzahl von Verbindungen stiften. Vom Standpunkt des Verstandes aus sind diese Verbindungen als zufällig zu bezeichnen;[89]) sie geben uns daher nur äußerliche Bezeichnungen, Beziehungen oder höchstens Nebenumstände, was alles weit entfernt ist vom inneren Wesen der Sache.[90]) Ja der Mensch kann beim Stiften solcher Verbindungen zwischen den Vorstellungen absichtlich und willkürlich verfahren, er kann verbinden, was er verbinden will und trennen, was er trennen will.[91]) Darum kann

er auch den natürlichen Zusammenhang, der zwischen wirklichen Vorgängen besteht, aufheben und einen beliebigen anderen an seiner Stelle unterschieben, wie es die Propheten, die ja mit einem besonders lebhaften Vorstellungsvermögen ausgestattet sind, taten, wenn sie die Zerstörung eines Reiches nicht aus ihren natürlichen Ursachen erklärten, sondern direkt auf Gott zurückführten.[92]) Der Verstand dagegen kann viel weniger Verbindungen stiften: denn einerseits stehen ihm schon viel weniger Grundsätze und Begriffe zur Verfügung als dem Vorstellungsvermögen Ideen, nämlich nur die festen und ewigen Dinge, von denen er als sicherer Grundlage ausgehen kann, und andererseits kann er zwischen ihnen nicht irgendwie beliebige Verbindungen bilden, sondern nur bestimmte, nämlich die aus der Natur einer jeden Idee folgenden.[93]) Da die Kunst auf dem Vorstellungsvermögen und die Philosophie auf dem Denken beruht, so folgt hieraus, daß es wohl viele Kunstwerke geben kann, aber nur eine Philosophie, nämlich die wahre.[94]) Und diese wahre Philosophie muß folglich ein System wahrer, notwendig auseinander folgender Grundsätze und Begriffe sein. Das vollendetste Beispiel eines solchen, fest in sich geschlossenen Systems ist Spinozas Ethik.

Aber die Verbindungen, die das Vorstellungsvermögen stiftet, sind nicht dauerhaft, sie sind ja logisch nur zufällig. Daher kommt es, daß die Menschen, die ein lebhaftes Vorstellungsvermögen haben, wie die Propheten und die Künstler, keinen inneren Halt besitzen, daß sie einmal mehr von diesen und einmal mehr von jenen Vorstellungen beherrscht werden, daß sie verschiedene Vorstellungen einmal so und dann wieder anders zusammengruppieren, daß sie dann wieder von ihrer Propheten- oder Dichtergabe verlassen sind. Mit anderen Worten, das Vorstellungsvermögen ist unbestimmt und schwankend.[95]) Vermöge der Parallelität der Vorstellungen mit den Körpern entspricht die in ihnen herrschende Notwendigkeit der mechanischen in den Körpern. Der menschliche Körper aber, da er aus sehr vielen Individuen zusammengesetzt ist,[96]) wird auch von sehr vielen äußeren Körpern auf sehr viele Arten affiziert.[97]) Die Vorstellungen also müssen sich ebenso wandeln, wie sich der menschliche Körper wandelt. Die Vorstellungen werden ebenso von mechanischen Ursachen hervorgerufen und affiziert wie der menschliche Körper. Sie hängen also nicht von der Natur des Menschen allein ab, sondern zugleich auch von der Natur der Ideen der äußeren Körper. Der Mensch und besonders der Künstler mit seinem lebhaften Vorstellungsvermögen

ist nicht Herr über sie, sondern er ist ihnen unterworfen, von ihnen geknechtet. Er schafft sie nicht, sondern die Notwendigkeit, die alle Einzelmodi beherrscht, erzeugt sie. Die Ideen des Verstandes dagegen sind nach logisch notwendigen Gesetzen miteinander zu einem festen System verknüpft, die der mechanischen Notwendigkeit entzogen sind.[98]) Sie werden allein aus der Natur des Verstandes begriffen und sind kein Produkt des Erleidens. Darum bilden sie einen ewigen Bestand der Seele, machen den Menschen selbständig und frei. Nur der Denkende, der Weise ist der wahrhaft Freie.[99])

Da das Vorstellungsvermögen die unendliche Fülle der Vorstellungen, die sich ihm darbietet, nicht streng gesondert behalten kann, so bildet es Allgemeinbegriffe (ideae universales), die – wie oben dargestellt – die geringeren Unterschiede zwischen den einzelnen ähnlichen Vorstellungen vernachlässigen und die Eigenschaften, in denen sie übereinstimmen, allein übrig behalten. Sie repräsentieren also die Vorstellung des Einzeldinges nur verworren und abstrakt in vagen Umrissen. Dabei sind diese Allgemeinbegriffe völlig subjektiv, denn sie bilden sich je nach den Affektionen, die ihr Körper am häufigsten erleidet,[100]) das heißt nach den mechanischen Gesetzen der Körperlichkeit. Inwieweit diese allgemeinen Begriffe in der Kunst von Bedeutung sind, wurde ebenfalls oben bei Erklärung der Musterbilder dargestellt.

Die Ideen des Denkens dagegen sind Gemeinbegriffe. Sie stellen das dar, was allen Dingen gemeinsam zugrunde liegt und was im Ganzen in gleicher Weise enthalten ist, wie in jedem seiner Teile, denn das ist es, was sich nur adaequat begreifen läßt.[101]) Und da alle Körper in einigen Stücken übereinstimmen, so folgt hieraus, daß es auch Begriffe geben muß, die allen Menschen gemeinsam sind und die auch von allen Menschen adaequat erkannt werden können,[102]) denn wenn sie in allen Dingen und im Ganzen ebenso wie im Teil enthalten sind, so werden sie einerseits durch die Affektionen, die der Körper erleidet, nicht verstümmelt und verwirrt;[103]) sie sind dem Gesetz der mechanischen Notwendigkeit entzogen. Andererseits kann jeder beliebige Teil der Körperlichkeit die Grundlage für ein Begreifen der Gemeinbegriffe darbieten. Dieser Teil der Körperlichkeit kann auch unser eigener Körper sein. Wir können die Gemeinbegriffe also auch lediglich aus unserer Natur begreifen und sie infolgedessen als Handlungen werten.[104]) So liegt die Freiheit des Weisen letzten Endes in der Natur der Gemeinbegriffe begründet.

Da die Vorstellungen aber genetisch das Erste in der menschlichen Seele sind, da sie außerdem weitaus zahlreicher als die klaren und deutlichen Ideen sind, so wurden nach ihnen die Worte gebildet, denn die Vorstellungen boten sich den ersten Menschen zuerst dar. Daher kommt es, daß häufig die Vorstellungen die positive Benennung annehmen und die der wahren Ideen nur durch Verneinung dieser Vorstellungsbezeichnungen benannt werden, während doch ihrer wahren Beschaffenheit nach die Ideen des Verstandes positiv sind und die Vorstellungen nur Negationen und Einschränkungen dieser positiven Ideen. So ist es z. B. mit den Worten unendlich und endlich, unbegrenzt und begrenzt, unerschaffen und erschaffen, unsterblich und sterblich, Worte, die den wahren Sachverhalt geradezu auf den Kopf stellen.[105]) Da die Worte meist nach den Vorstellungen gebildet werden, so gibt es auch viel mehr Worte als Begriffe, und da die Worte in keiner notwendigen Beziehung zu den wahren Ideen stehen, kann man mit ihrer Hilfe alles behaupten, wenn auch nicht beweisen. Die einzige Garantie dafür, daß diese Worte sich auch mit den zugehörigen Begriffen decken, liegt in der Ehrenhaftigkeit des einzelnen Menschen. Ob ein Mensch, dem ein besonders lebhaftes Vorstellungsvermögen eigen ist, wie z. B. dem Künstler, und dem mit den Vorstellungen die ihnen assoziierten Worte ins Gedächtnis kommen, immer wird wahrhaftig sein können oder ob seine Phantasie der Wahrhaftigkeit nicht bisweilen Einbuße tut, ist eine Frage, die in einer ganzen Reihe von Fällen wohl zu Ungunsten des Künstlers wird beantwortet werden müssen.*)

Die wahre Idee ist in sich selbst positiv, affirmativ, sie trägt die Bejahung in sich,[106]) und diese Bejahung gehört notwendig zur wahren Idee, sie ist eine der notwendigen Folgen, die aus ihr hervorgehen. Wie die Bejahung der Winkelsumme gleich zwei Rechten notwendig aus der Natur des Dreieckes folgt, so kann diese Bejahung auch nicht ohne die Natur des Dreieckes gedacht werden. Beide gehören zusammen, ja sind identisch.[107])

Der Mensch aber, der positive, wahre Ideen hat, also in erster Linie der Weise, hat auch mehr Wesen als der Mensch, der nur

---

*) Das gesteht auch Nietzsche im Zarathustra zu. ‚Aber gesetzt, daß jemand allen Ernstes sagte, die Dichter lügen zuviel, so hat er recht —, wir lügen zuviel.‘ (p. 187.) Die Dichter ‚sind mir auch nicht reinlich genug: sie trüben alle ihr Gewässer, daß es tief scheine.‘ (p. 189.) ‚Es führt zu wesentlichen Entdeckungen, wenn man den Künstler einmal als Betrüger faßt.‘ (Menschliches. Allzumenschliches II., Aphorismus 188.) Dieser Gedanke wird im Aphorismus 32 (ib.) etwas weiter ausgeführt.

Vorstellungen und damit die Quelle alles Irrtums besitzt. Der Unterschied zwischen wahrer und falscher Idee ist derselbe wie der zwischen Seiendem und Nicht-Seiendem. Ein ähnlicher Unterschied besteht also zwischen dem Weisen und dem Künstler.[108])

Aus jeder Idee folgen die Ideen gewisser Affekte, die gut oder schlecht genannt werden müssen, je nachdem, ob sie uns nützlich oder schädlich sind,[109]) das heißt je nachdem, ob sie die Wirkungskraft unserer Seele vermehren oder vermindern. Die Leidenschaften hängen nur von den inadaequaten Ideen ab,[110]) sie sind entweder nützlich oder schädlich, je nachdem sie Modifikationen der Freude oder der Trauer sind, denn die Freude zeigt den Übergang von geringerer zu größerer Vollkommenheit an und die Trauer den von größerer zu geringerer Vollkommenheit.[111]) Die Handlungen der Seele dagegen entspringen aus adaequaten Ideen.[112]) Und umgekehrt, aus den adaequaten Ideen entspringen nur Handlungen der Seele, so daß das aus der Vernunft hervorgehende Streben sich auf nichts anderes richtet, als auf immer größere Einsicht.[113])

Sofern die Menschen aber den Leidenschaften unterworfen sind — und das gilt wieder insbesondere vom Künstler — kann man nicht sagen, daß sie von Natur übereinstimmen,[114]) im Gegenteil, sie weichen voneinander ab[115]) und sind einander entgegengesetzt.[116]) Selbst der einzelne Mensch ist zu verschiedenen Zeiten mit sich selbst nicht übereinstimmend, sondern er ist veränderlich und unselbständig.[117]) Sofern die Menschen aber nach der Leitung der Vernunft leben und nur insofern, stimmen sie der Natur nach notwendigerweise immer überein.[118]) Daher können sie allein unter dieser Voraussetzung eine wirkliche Gemeinschaft gründen.[119]) Die den Leidenschaften unterworfenen Menschen dagegen können nur durch die Furcht vor den Strafen, die auf Übertretung der Gesetze stehen, in einer Gemeinschaft leben.[120])

Es sei hier noch einmal kurz zusammengefaßt, welche spezifischen Eigenschaften es sind, die nach den hier entwickelten Ansichten Spinozas den Künstler ausmachen: Um Künstler sein zu können, muß man ein lebhaftes Vorstellungsvermögen besitzen, nur dies ist die Grundbedingung; Einsicht wird nicht erfordert, wie auch Kunst weder klüger noch besser macht. Mit Hilfe dieses Vorstellungsvermögens faßt der Künstler eine Fülle von Vorstellungen auf, verbindet sie willkürlich und subjektiv in der verschiedensten Weise. Andererseits bildet er allgemeine Ideen und benutzt sie als Musterbilder für sein Schaffen. An Worten für diese

mancherlei Operationen kann es ihm nicht fehlen, da die Worte zum größten Teil nach Vorstellungen gebildet sind. Das Vorstellungsvermögen hat also im Geistesleben des Künstlers ausschlaggebende Bedeutung. Mithin kann er sich auch nicht den Nachteilen, die das Vorstellungsvermögen im Gefolge hat, entziehen. Denn die Verbindungen, die es schafft, sind willkürlich, das heißt sie sind logisch unbegründet. Die Folge davon ist, daß sie nicht dauerhaft sind, sondern sich ebenso leicht wieder lösen, als sie sich verbunden haben. Sie sind schwankend, ja noch mehr, sie sind unselbständige Glieder in der Kette der Notwendigkeit, sie sind dieser Notwendigkeit ausgeliefert. Der Künstler kann kein in sich geschlossener, selbständiger Mensch sein. Er tappt im Dunkeln, getrieben von der Notwendigkeit, die in seiner Phantasie obwaltet. Das Werk, das er schuf, kann er sich kaum als ein eigenes zurechnen, es ist ein Werk der Notwendigkeit, deshalb weiß er auch nicht Auskunft zu geben über die letzten Prinzipien, nach denen er schuf; er schuf ja nicht frei, sondern gezwungen.*) Zugleich aber hat die Herrschaft des Vorstellungsvermögens und der Phantasie, sowie die Ausschaltung des Denkens und des Strebens nach Wahrheit einen Mangel an Wahrheit und Wahrhaftigkeit zur Folge, denn das Gute und Wahre kann man mit Hilfe der Vorstellungen nicht erfassen, es muß durch das Denken erarbeitet werden. Hieraus entspringt die Eitelkeit der Künstler.**) Der Mangel an Wahrhaftigkeit bedingt aber zugleich einen Mangel an Wesen. Mit der Herrschaft der Vorstellungen ist die der Leidenschaften verbunden und damit ist es auch ausgeschlossen, daß ein Künstler in einer freien Gemeinschaft mit anderen Menschen leben kann.***)

Aber Vorstellung und Denken sind nicht getrennt nebeneinander in unserer Seele, sondern miteinander zugleich. Daraus entspringen manche Vorteile für die Kunst, aber auch ebensoviele Nachteile für das Denken.

Die Gemeinbegriffe sind die Grundlage alles wahren Denkens, sie sind in allen Dingen in gleicher Weise vorhanden, im Ganzen

---

*) Auch Plato spricht an vielen Stellen seiner Werke von dem Zwang, dem der Künstler unterliegt, und von dem damit verbundenen Mangel an bewußtem Denken. (Jon p. 534, Phädros p. 245, Apologie p. 22, Gesetze p. 719.)

**) Von der Eitelkeit der Künstler sprechen sowohl Plato wie Nietzsche; Plato in der Apologie: ‚Täglich bemerke ich ferner, daß sich die Dichter wegen ihrer Dichtkunst auch in den übrigen Dingen die weisesten Menschen zu sein einbildeten, worin sie es doch nicht waren.' (p. 22.), Nietzsche im Zarathustra: ‚Zuschauer will der Geist des Dichters, solltens auch Büffel sein.' (p. 190.)

***) Ein ähnliches Bild entwirft auch Nietzsche vom Typus des Künstlers. (Menschliches, Allzumenschliches I., Aphorismus 159.)

sowohl als in allen Teilen. Sie liegen also ebenso unserer eigenen Natur zu Grunde, als auch allen Dingen, die wir wahrnehmen oder uns vorstellen. Wir können sie infolgedessen sowohl aus unserer eigenen Natur begreifen, als auch aus den Vorstellungen. Aber wir erkennen nicht, weil wir Affektionen erleiden, sondern nur mit ihrer Hilfe, sie sind nicht Ursache unseres Erkennens, sondern der Anlaß. Die Erkenntnis ist nicht ein Produkt äußerer und innerer Bedingungen wie die sinnliche Wahrnehmung, sondern sie liegt bereits vorgebildet ebensowohl in den äußeren wie in den inneren Bedingungen der sinnlichen Wahrnehmung. Weil sie in beiden zugleich liegt, weil sie in beiden immer und stets liegt, besitzt sie Ewigkeitswert und Allgemeingültigkeit. Aus diesem Grunde kann die Wahrheit sowohl vermittelst der Affektionen des menschlichen Körpers, als auch ohne sie, aber in beiden Fällen allein durch die Kraft der Denkens, erkannt werden. Der Teil der Seele, der die Wahrheit erkennt, ist selbst ein derartiges Ewiges und Allgemeingültiges, das sich im Erkennen seiner selbst bewußt wird, sich selbst immer deutlicher und immer besser erkennt.

Die Gemeinbegriffe sind ihrer Eigenart nach ebenso weit von den allgemeinen Begriffen entfernt, als von den Vorstellungen. Den allgemeinen Begriffen gegenüber erscheinen sie konkret, den Vorstellungen gegenüber allgemein und abstrakt, so daß sie fast wie allgemeine Begriffe anmuten.[121]) Die Konkretheit, die Spinoza für das Erkennen fordert,[122]) hat also nichts mit der Anschaulichkeit des Künstlers zu tun, sondern sie bleibt im Gebiete des reinen Erkennens. Die Norm für dieses Erkennen findet Spinoza in der Erkenntnis des Ursprunges der Welt, denn einerseits ist er einzig, es kann also keine allgemeine Idee von ihm gebildet werden – diese entsteht ja aus einer gewissen Anzahl ähnlicher Ideen – und andererseits kann er nicht mit Vorstellungen verwechselt werden, weil er keine Ähnlichkeit mit den veränderlichen Einzeldingen hat.[123]) Darin besteht eben die Natur der wahren Idee, daß ihr Gültigkeitsbereich fest umgrenzt und ihr Gegenstand im Ganzen wie im Teil völlig gleich geartet ist, während die abstrakte Idee einen viel weiteren Gültigkeitsbereich hat als der, auf den sie in jedem Einzelfall nur angewendet werden kann. Darum kann man eben mit ihrer Hilfe nicht zu Erkenntnissen gelangen. Sie gibt garnicht das wieder, was man zu erkennen trachtet.[124])

Andererseits aber entstehen auch viele Täuschungen, wenn eine Idee, die im Verstande ist, zu gleicher Zeit auch vorgestellt wird. Spinoza gibt dazu folgendes Beispiel: Wie kamen die Stoi-

ker zu ihrem Seelenbegriff? Sie hörten ‚beiläufig den Namen der Seele und auch, daß sie unsterblich sei, was sie sich aber nur verworren vorstellten. Sie hatten auch eine Vorstellung davon und zugleich die Erkenntnis, daß die feinsten Körper alle anderen durchdringen, aber von keinem durchdrungen werden. Indem sie nun dies alles zugleich vorstellten, verbunden mit der Gewissheit dieses Axioms, waren sie sogleich vollkommen überzeugt, der Geist bestehe aus jenen feinsten Körpern, jene feinsten Körper könnten nicht geteilt werden.'[125]) Weitaus besser aber trifft ein anderes Beispiel den Kern der hier zur Rede stehenden Frage, das sich E. I. 15, sch. findet: Die körperliche Substanz ist ein Attribut Gottes, als Attribut aber ist sie unendlich, einzig und unteilbar. Woher kommt es dann, daß wir so sehr bestrebt sind, sie als endlich aufzufassen und zu teilen? Weil wir sie auf zweierlei Art begreifen: mit dem Verstande und mit dem Vorstellungsvermögen. Begreifen wir die körperliche Substanz mit dem Verstande, so erkennen wir, daß sie unendlich, unteilbar und einzig ist; stellen wir sie aber vor — und das geschieht häufig und fällt uns sehr leicht — dann erscheint sie uns endlich nnd teilbar.[126]) Ähnliches gilt von der Idee Gottes selbst, von der wir eine ebenso klare und deutliche Idee wie vom Dreieck haben. Wir können ihn uns seinem Wesen nach nie vorstellen, glauben es aber zu können. Die Folgen davon sind natürlich Irrtümer und Verwirrungen.[127]) Die Gefahr einer Täuschung, die uns daraus entsteht, wenn Vorstellung und Idee zugleich in unserem Bewußtsein sind, wird noch erhöht, da wir gewöhnt sind, uns zu allen unseren klaren und deutlichen Begriffen Vorstellungsbilder zu machen.[128]) Wir können uns davor nur dadurch schützen, daß wir uns des Unterschiedes von Idee und Vorstellung stets bewußt bleiben und sie stets auseinander halten,[129]) daß wir alle Analogie mit den Vorstellungen aus unserem Gedankenzusammenhang bannen, daß wir versuchen, die Gefahr einer Verwirrung dadurch zu vermeiden, daß wir so unanschaulich wie möglich denken und unsere Gedanken ausdrücken. Dies ist auch überall das unzweifelhaft bewußte Streben Spinozas.

Die Gemeinbegriffe, sofern sie streng gefaßt werden, bezeichnen das, was allen Dingen gemeinsam ist und im Ganzen ebenso enthalten ist, wie in jedem Teil eines jeden Dinges. Die Seele selbst ist letzten Endes ja kein besonderes Wesen, sondern sie ist gebildet aus den notwendig zusammenhängenden Gemeinbegriffen, sie ist das seiner selbst bewußt gewordene System der Gemeinbegriffe und dessen, was als Folgerung in ihnen enthalten ist; über

dem sich dann nur noch als letzte Grundlage und letztes Erzeugnis[150]) die durch die Scientia intuitiva erkannte Idee Gottes erhebt. Und da die Gemeinbegriffe ewig und absolut sind, so bedeutet das wahre Denken, das Denken der Gemeinbegriffe ein Überwinden und Verleugnen des Zeitlichen durch das Ewige. Zwar ist der Denker, der wahre Philosoph eine singuläre Erscheinung in der Zeitlichkeit, aber nicht seinem Wesen nach, das in der Ewigkeit begründet ist, und das in der Ewigkeit allen gemeinsam ist. Er ist nur scheinbar eine Individualität, aber das liegt nicht in seinem Wesen, sondern in dem Mangel an Wesen der anderen Menschen. Er ist keine Individualität, sondern seinem Wesen nach überindividuell, unindividuell, oder vielleicht noch besser a-individuell, jenseits aller Möglichkeit von Individualitäten.

Spinoza ist durchaus bestrebt, diesen Anforderungen gerecht zu werden; er arbeitet daran, alles Individuelle und Persönliche abzustreifen: diese Absicht ist auch eines der Motive, die ihn zur Anwendung der geometrischen Methode treiben, die alles Persönliche ausschaltet, die nur die notwendigen Folgerungen wiedergibt, wie sie sich aus den klaren und deutlichen Ideen ableiten lassen. Spinoza zeigt uns nicht, wie er zu den einzelnen Erkenntnissen gelangte, denn dies ist ja in gewisser Beziehung individuell. Er gibt uns nur die fertigen Erkenntnisse, zum System geordnet, und schafft so das ‚unpersönlichste aller Systeme'[151]). Auch seine Briefe legen Zeugnis von diesem Streben ab, selten findet sich in ihnen eine Nachricht von seinen Freuden und Schmerzen und vor allem von seiner Krankheit. Das Interesse für die Angelegenheiten seiner Freunde, für wissenschaftliche und philosophische Fragen und Probleme steht durchaus im Mittelpunkt. An dieser Tatsache würde sich wohl auch nicht viel ändern, wenn uns mehr Briefe vollständiger, das heißt mit Einleitung und Schluß, die ja die ersten Herausgeber unterdrückten, erhalten wären. Auch der Ehrgeiz lag ihm fern, nur wenige von seinen Werken veröffentlichte er bei seinen Lebenszeiten, er verlangte von seinen Freunden, daß die Ethik ohne seinen Namen erscheinen solle. Überall schob er seine Person in den Hintergrund, sein Werk aber war ihm alles; es ist nicht eine Philosophie, auch nicht die beste, sondern die wahre, das heißt die einzige Philosophie[152])

Die Individualität beruht nicht auf dem Denken, sondern auf den Vorstellungen. Sie ist nur eine Oberflächenerscheinung, ewig schwankend, ewig unselbständig, ewig dem Gang der Notwendigkeit unterworfen. Sie lässt sich auflösen in ein Bündel von Vor-

stellungen. Der Künstler besitzt Individualität, der Weise dagegen ist a-individuell, er besitzt ein System logisch notwendig zusammenhängender Wahrheiten, die ewigen Bestand haben.

Aber es ist unmöglich, daß ein Mensch, und sei es der größte Weise, ganz seine Individualität ablegen kann. Er ist ein Teil der Natur, und insofern muß er leiden.[133]) Er hat also nicht nur adaequate Ideen, er denkt nicht allein, sondern er muß auch Vorstellungen erleiden. Aber sie sind ihm ein Mittel, ein Anlaß, um zu neuen Gedanken zu gelangen. Denn ‚es gibt keine Affektion des menschlichen Körpers, von der wir uns nicht irgendeinen klaren und deutlichen Begriff bilden können,'[134]) vermöge der in jeder enthaltenen Gemeinbegriffe. Der Weise läßt die Vorstellungen eben nicht herrschen, er überwindet sie, indem er sie bis in ihre letzten Elemente analysiert.

Die Künstler wie die Denker gehen also von der Vorstellung aus, oder umfassender ausgedrückt vom Erlebnis. Diesem aber liegen, wie allem, Gemeinbegriffe zugrunde. Der Künstler erlöst die ewigen Wahrheiten aus ihrer Gebundenheit an die Vorstellungen nicht, sondern verarbeitet das Erlebnis im wesentlichen so, wie es sich ihm darstellt. Darin, daß infolgedessen auch seinem Werke in gewisser Hinsicht die Gemeinbegriffe zugrunde liegen, besteht der Vorteil, den der Künstler von der Verbindung von Denken und Vorstellung hat.*) Der Philosoph aber begnügt sich mit dieser Verbindung nicht, für ihn ist das Erlebnis nur der Anlaß, die wahren Gedanken, die ewigen Wahrheiten von den Schlacken der Vorstellung zu befreien. Er muß das Objektive vom Subjektiven lösen und gesondert darstellen. Die letzten Begriffe, auf denen die Philosophie des Spinoza beruht, sind solche letzten Ergebnisse, letzten Elemente einer Analyse der Vorstellung, des Erlebnisses, das heißt der reflexiven Selbstanalyse.[135]) Einerseits sind es eben die Gemeinbegriffe, die nicht weiter ableitbar sind, sondern die die Grundlage für alles Folgern erst abgeben; deshalb bedürfen sie auch keines Beweises für ihre Wahrheit, sondern ihre Wahrheit leuchtet unmittelbar ein. ‚Wie das Licht sich selbst und die Finsternis offenbart, so ist die Wahrheit die Norm ihrer selbst und des Falschen.'[136]) Andererseits aber ist das letzte und höchste Element, das man bei jeder Analyse irgendeiner beliebigen Vorstellung in Händen behält, die Idee Gottes. Ohne Gott kann nichts

*) Nietzsche sagt deshalb: ‚Die wirklichen Gedanken gehen bei wirklichen Dichtern alle verschleiert einher, wie die Ägyptierinnen.' (Der Wanderer und sein Schatten, Aphorismus 105.)

sein noch begriffen werden. Weil alles durch Gott ist, und weil alles in Gott ist, muß auch Gott in allem sein. Die Erkenntnisart, mit der wir Gott in allem erkennen, ist die Scientia intuitiva, das anschauende Wissen. Was Spinoza darunter versteht, wird am besten durch das Beispiel charakterisiert, das er selbst dafür braucht. Um die vierte Proportionalzahl zu drei ganz einfachen Zahlen zu finden, bedarf es keines Gesetzes, sondern unmittelbar erkennt man die vierte Zahl, die die Proportion vervollständigt.[137]) In dieser Weise erkennt man Gott, ohne Hilfe eines Gesetzes, ohne Folgerungen, unmittelbar. Dieses letzte Element der Analyse ist ontologisch das erste und höchste aller Elemente, es ist der Inbegriff aller Erkenntnisse, der Ausgangspunkt aller Erkenntnissysteme. Seine Erkenntnis bedeutet eben das Bewußtwerden des Ewigen im Zeitlichen, oder besser trotz des Zeitlichen, durch Überwindung des Zeitlichen, es bedeutet das Bewußtwerden des Unendlichen durch Überwindung des Endlichen, des Unveränderlichen durch Überwindung des Veränderlichen, des Einen durch Überwindung des Mannigfaltigen. Aus dieser Erkenntnis folgt zugleich das höchste Ausruhen des Geistes[138]) (Freude, begleitet von der Idee seiner selbst als Ursache) und die geistige Liebe zu Gott (Amor Dei intellectualis, Freude, begleitet von der Idee Gottes als Ursache). Aber die Begriffe ‚Ausruhen des Geistes' oder ‚Zufriedenheit' und ‚Liebe zu Gott' sind ja wie die meisten im täglichen Leben gewonnen. Das Ausruhen des Geistes oder die Zufriedenheit und die Liebe zu Gott, die wir im täglichen Leben empfinden, ist von der hier gemeinten himmelweit verschieden — um einen Vergleich Spinozas zu gebrauchen: etwa wie das bellende Tier Hund und das Sternbild Hund. Sie ist qualitativ etwas völlig anderes, sie ist höherer, reinerer Art, sie folgt aus der reinen Gotteserkenntnis — darum ja intellektuelle Liebe zu Gott — sie ist nur dem vollkommenen Weisen vorbehalten als Folge der Vollendung seines Denkens. Nur ungern gebraucht Spinoza deshalb diese alltäglichen Worte für diese hohe Sache.[139])

Eine andere Meinung über die Scientia intuitiva, die unser Thema eng berührt, vertritt Alfred Wenzel. Er zitiert zunächst aus W. Wundts ‚System der Philosophie' p. 663 folgenden Gedanken[140]): ‚Gerade nachdem das Denken in abstrakten Begriffen sich entwickelt hat, bleibt umso dringender das Bedürfnis bestehen, auch jenem konkreten Denken seinen Raum zu gönnen, welches die lebendige Wirklichkeit, wie sie ist, nicht wie sie infolge mannigfaltiger Begriffsvermittlungen geordnet werden kann, in ihrem

Zusammenhang zu erfassen strebt. Darum ist die Kunst nicht die Vorstufe, sondern die notwendige Ergänzung der Wissenschaft.' Daran knüpft Wenzel die Bemerkung: ‚Daß auch Spinoza diesem Gedanken keineswegs fernstand, zeigt die wichtige Rolle, die er der Scientia intuitiva innerhalb der Wissenschaft und der Kunst der praktischen Lebensführung zuerteilt hat.' Die Scientia intuitiva bildet in Spinozas System ein logisch und metaphysisch notwendiges Glied. Wenn also Spinoza dem Gedanken nahegestanden haben soll, daß die Kunst eine notwendige Ergänzung der Wissenschaft sei, so müßte irgendwo dies Verhältnis der Scientia intuitiva zu seiner Kunstanschauung wenigstens erwähnt werden. Soweit man aus späteren Ausführungen Wenzels [141]) schließen kann—er kommt leider auf diese Frage nicht mehr direkt zu sprechen—müßte das eine Gehaltsästhetik, vielleicht im Sinne Schopenhauers, sein. Dieser behauptet z. B., daß die empirischen Dinge als Repräsentationen oder Symbole einer ewigen Wesensbestimmtheit angeschaut werden müßten. Davon kann jedoch bei Spinoza keine Rede sein, wie meine Arbeit Schritt für Schritt beweist. Außerdem aber hat Wenzel den zitierten Gedanken Wundts ganz falsch interpretiert. Wundt will die Kunst garnicht als Ergänzung der Wissenschaft selbst, also als Glied im Systeme der Wissenschaft, betrachtet wissen. Er spricht von dem Bedürfnis, das der abstrakt denkende Mensch empfindet. Es handelt sich also um eine psychologische Notwendigkeit, die als solche das wissenschaftliche System ganz unbeeinflußt läßt. Aber auch dann, wenn man annehmen wollte, daß diese psychologische Notwendigkeit, das psychologische Bedürfnis nach ‚konkretem Denken', wie Wundt sich ausdrückt, Spinoza, trotz aller Ablehnung der Kunst, zu der weitgehenden Anerkennung der Scientia intuitiva gedrängt habe, so ist damit noch nicht bewiesen, daß dieses intuitive Wissen mit dem künstlerischen Erleben irgendwelche Gemeinschaft hat. Dies um so weniger, da Spinoza der Scientia intuitiva höchste metaphysische Bedeutung beimißt, während er die Kunst als metaphysisch wertlos ablehnt, obwohl er doch viel mit Kunst und Künstlern in Berührung kam, wie im ersten Teil ausgeführt wurde. Tatsächlich hat die Scientia intuitiva vielmehr als mit dem künstlerischen Erleben mit dem mystischen gemein, wenn auch nicht in dem Grade, wie es Baensch [142]) schildert. Nicht der Künstler, wohl aber der Mystiker ist bestrebt, alle Dinge ‚in Gott zu schauen'. Das ist aber in gewissem Sinne auch die Aufgabe, die Spinoza der Scientia intuitiva, dem anschauenden Wissen zuteilt. [142*])

Das Material des Künstlers bilden also die Vorstellungen, die Erlebnisse, die er als solche, das heißt unzergliedert, in seinen Werken verarbeitet. Damit bleibt er, wie wir sahen, zwar individuell, aber unselbständig, schwankend, unfrei, geknechtet von seinen Vorstellungen und seiner Phantasie. Er ist es eigentlich nie selbst, das heißt als freie Persönlichkeit, der ein Kunstwerk schafft, sondern seine Phantasie ist das Schöpferische, aber zugleich das völlig Willkürliche, über das er keine Herrschaft erlangen kann. Das Werk, das der Philosoph schafft, ist ein Werk der Vernunft, der absoluten Vernunft, die sich in dem Weisen ihrer selbst bewußt geworden ist. Als absolute Vernunft ist sie auch frei, Freisein heißt aber kraft der Notwendigkeit seiner Natur sowohl existieren als auch handeln. Denn Freiheit hebt die Notwendigkeit nicht auf, sondern setzt sie voraus.[145]) Der Weise bindet sich an die Notwendigkeit der Vernunft und ist frei, wenn er ihr unterworfen ist, denn sie ist ja die dem besseren Teil seiner Seele[144]), der Vernunft, einwohnende Natur. Alles andere Aufeinanderfolgen als das aus der Natur der Vernunft hervorgehende würde die Natur der Vernunft vergewaltigen, knechten. Nur das Werk, das dieser Vernunft entspringt, kann dem Verfasser wahrhaft zugerechnet werden, es ist ein Werk seiner Freiheit, er gebraucht seine Vernunft und weiß über alle Prinzipien, nach denen er schuf, Auskunft zu erteilen, weiß alles Einzelne zu begründen und zu beweisen, sowohl an und für sich, als auch seinen Platz innerhalb des Ganzen. Das in der dritten Erkenntnisgattung Erkannte aber ist nicht mehr ein Werk des Weisen, sondern das eine Werk der ewigen Vernunft; es ist auch kein individuelles Werk, sondern es ist das eine und einzige System der Vernunft, die objektive, einzige und ewige Wahrheit, die allem Einzelnen und Vergänglichen zugrunde liegt. Objektive Wahrheit aber ist nie individuell, sondern allgemeingültig und allüberall. Jeder, der nur sein Denken in genügender Weise zu schulen versteht, könnte sie erringen; würden zwei Weise völlig rein erkennen, so müßten sie das selbe System von Wahrheiten erkennen. Das wahrhaft Schöpferische ist eben nur Eines, ist nur Gott oder die Natur, die wir im Denken erfassen, die sich selbst im Denken erfaßt. Nur deshalb ist das Denken schöpferisch, nur deshalb ist das Denken frei.

Aus allem, was in den letzten beiden Kapiteln dargelegt wurde, folgt, daß nach Spinozas Ansicht das Kunstwerk nicht Ausdruck der Persönlichkeit seines Urhebers, des Künstlers ist; sondern alle Dinge des Universums, auch das Kunstwerk, sind Ausdruck des

göttlichen Wesens, ein Ausdruck, der nach der Vollkommenheit der verschiedenen Dinge verschieden ist.[145]) Selbst die menschlichen Affekte, die wir, die Dinge nach ihrem Nutzen für den Menschen betrachtend, verurteilen müssen, zeigen die schöpferische Kraft und Kunst der Natur, des Universums, Gottes an.[146])

e. Die Wirkung des Kunstwerkes und ihre Bedingung

NUR AN GANZ WENIGEN STELLEN SPRICHT SICH SPINOZA ÜBER das Wesen des Kunstwerkes und seine Wirkung aus, und auch dies nicht direkt, sondern nur nebenbei und vergleichsweise. Diese wenigen Bemerkungen finden sich sämtlich im theologisch-politischen Traktat und fallen aus Anlaß der Bibelkritik, deshalb beziehen sie sich auch lediglich auf die Dichtkunst.

Spinoza unterscheidet zunächst die Erzählungen des alten und neuen Testamentes von den übrigen, weltlichen Erzählungen.[147]) Denen der Bibel liegt stets eine heilsame Lehre zugrunde. ‚Wenn darum einer die Geschichten der heiligen Schrift liest, aber dabei nicht auf die Lehre acht hat, die sie verkünden sollen, und sein Leben nicht bessert, der hätte gerade so gut den Koran oder die Schauspiele der Dichter oder einfache Chroniken mit der im Volke üblichen Aufmerksamkeit lesen können.‘ Den Schauspielen der Dichter liegt also keine Lehre zugrunde, sie bessern nicht, sie werden aber auch nicht mit besonderer Aufmerksamkeit gelesen. Das hat darin seinen Grund, daß, nach Spinozas Ansicht, die Dichter ebenso wie die Redner von ihren Lesern und Zuhörern gar keine Aufmerksamkeit verlangen, daß sie an ihr Publikum gar keine Anforderungen stellen, sondern es nur zur Bewunderung hinreißen wollen, indem sie ihm Neues und Ungewohntes darbieten. Wenigstens scheint diese Anschauung aus folgenden Ausführungen hervorzugehen[148]): ‚Das Gotteshaus selbst sank zum Theater herab, in dem sich nicht mehr Kirchenlehrer, sondern Redner hören ließen, denen es nicht darauf ankam, das Volk zu belehren, sondern bloß zur Bewunderung hinzureißen ... und nur das Neue und Ungewohnte zu lehren, wie es das Volk am meisten bewundert.‘ Theater und Rednerbühne werden also auf gleiche Stufe gestellt. Diese Gleichsetzung kann nichts Befremdendes haben, wenn man bedenkt, wie breit sich zu Spinozas Zeiten die Spektakelstücke des Jan Vos und seiner Nachahmer auf der Bühne machten, die in der

Tat, ähnlich den Volksrednern, nichts weiter erstrebten, als durch Neues, Überraschendes und Ungewohntes den Beifall des Volkes zu ernten. Diese Deutung des angeführten Zitates findet an anderer Stelle volle Bestätigung. Die heilige Schrift verfährt nämlich in ganz ähnlicher Weise. Auch ihre Absicht ist es, auf Phantasie und Vorstellungsvermögen des Menschen einzuwirken und sie einzunehmen; auch sie will Eindruck machen und Bewunderung erregen, allerdings zu ganz anderen Zwecken, denn sie sucht nicht den Beifall, sondern sie will den Gehorsam gegen Gott und seine Verehrung auf diese Weise fördern. So würde z. B. die Zerstörung eines Reiches auf das Volk keinen Eindruck machen, wenn man einfach, wie die politischen Geschichtsschreiber, lediglich die historische Tatsache berichtet. Die Schrift malt sie deshalb dichterisch aus, indem sie sie auf Gott zurückführt.[149]) Auf dieselbe Weise sind die Wunder, von denen die Bibel berichtet, zu erklären. Es ist unmöglich, daß sie nicht auf natürlichem Wege geschehen sind, aber sie werden dadurch zu Wundern gestempelt, daß man eine Reihe von Nebenumständen, durch die sie sich als völlig natürliche Vorgänge darstellen würden, mitzuteilen unterließ. Dies ist namentlich dann der Fall, ‚wenn die Darstellung in dichterischem Stil gehalten ist.'[150]) In den Psalmen, die ja zugleich Kunstwerke sind, findet man eine solche uneigentliche und bildliche Darstellungsweise besonders häufig. ‚Psalm 147, V. 18 heißt die natürliche Bewegung und Wärme des Windes, durch den Reif und Schnee schmelzen, das Wort Gottes, und V. 15 heißt Wind und Kälte Gottes Wort und Spruch. Wind und Feuer heißen Psalm 104, V. 4 Boten und Diener Gottes und derart findet sich noch vieles in der Schrift, das ganz klar beweist, daß Gottes Ratschluß, Geheiß, Spruch und Wort nichts anderes ist als das Wirken und die Ordnung der Natur selbst. Darum kann kein Zweifel sein, daß alles, was in der Schrift erzählt wird, sich auf natürlichem Wege zugetragen hat und nur deshalb auf Gott zurückgeführt wird, weil die Schrift, wie ich gezeigt habe, nicht die Aufgabe hat, die Dinge nach ihren natürlichen Ursachen zu lehren, sondern nur solche Dinge zu erzählen, wie sie dem Vorstellungsvermögen tiefen Eindruck machen, und zwar in einer Methode und einem Stile, wie er am ehesten dazu dient, Bewunderung zu erwecken und damit dem Gemüt des Volkes Verehrung einzuflößen.'[151])

Wenn man das Ergebnis dieser Analyse mit dem Ergebnis der vorhergehenden Untersuchungen zusammenfaßt, wird man ungefähr folgendes als Spinozas Anschauung über die Wirkung des

Kunstwerkes und ihre Bedingung sagen können: Der Dichter ist, wie wir sahen, mit einem besonders lebhaften Vorstellungsvermögen ausgestattet. Dieses ist die Grundlage für das Erlebnis und dieses diejenige für die Kunst. Der Künstler ist bestrebt, dieses Erlebnis in seinem Kunstwerk darzustellen oder das Kunstwerk so zu gestalten, daß derjenige, der es liest, in sich das Gleiche erlebt, wie der Künstler, als er es schuf. Nur dies ist seine Absicht. Nur dies kann der Zweck der Kunst sein, sofern sie reine Kunst ist, das heißt sofern sie lediglich auf dem Vorstellungsvermögen beruht. Reine Kunst kann vor allem nicht belehrend sein, denn dazu bedürfte sie schon des Denkens, das aber vom Gebiete der reinen Kunst ausgeschlossen ist. Belehrung, die Absicht, klüger und besser machen zu wollen, kann nicht in ihrer Natur liegen. Darin besteht ja gerade der Vorzug der Erzählungen des alten und neuen Testamentes vor den weltlichen Erzählungen und den Schauspielen der Dichter.

Um sein Ziel zu erreichen, das Erlebnis in der Seele des das Kunstwerk genießenden Menschen wieder zu erzeugen, bedarf der Künstler verschiedener Hilfsmittel. Das Kunstwerk ist ein Erzeugnis des Vorstellungsvermögens und der Phantasie, und seine Wirkung auf den Leser oder Zuschauer ist nur dann verbürgt, wenn es auch dessen Vorstellungsvermögen und Phantasie einzunehmen imstande ist. Um aber auf sie einwirken zu können, muß er ihre allgemeine Natur erst kennen, das heißt er muß wissen, womit und in welcher Weise er sie in die von ihm gewünschte Richtung am leichtesten und wirksamsten lenken kann. Er studiert die Natur der Phantasie und des Vorstellungsvermögens und versucht sein Kunstwerk ihnen in der Weise anzupassen, daß ihnen die Aufnahme seiner Dichtung keine Schwierigkeiten bereitet. Hat er aber einmal das Vorstellungsvermögen und die Phantasie des Menschen in Tätigkeit versetzt, so weiß er auch, daß er damit Herr über ihre Gemütsstimmung geworden ist. Mit Hilfe seiner Kenntnis der menschlichen Phantasie gibt er seinem Werke eine derartige Form, daß es die Phantasie unweigerlich anregt. In der Form, das heißt in der Gestaltung seines Stoffes liegt das Geheimnis der Wirkung der Kunst. Sie ist ihm zwar Selbstzweck, aber es liegt in ihrem Wesen eo ipso eingeschlossen, daß sie auf das Vorstellungsvermögen und die Phantasie des Menschen einwirken will.

Dasjenige, was das Volk am meisten bewundert, dem das Vorstellungsvermögen und die Phantasie am zugänglichsten sind, ist das Neue und Ungewohnte. Darin stimmt also der Dichter mit dem Volke überein, denn auch sein Erlebnis ist ihm ja neu und unge-

wohnt, es überragt die Fülle seiner alltäglichen Erlebnisse. Der wirkliche Vorgang, die historische Wahrheit ist ihm dabei nebensächlich, ja sie würde das Erlebnis vernichten, weil es gerade darin wurzelt, wie ihm etwas erscheint, nicht aber wie es an sich ist. Diese Grundvoraussetzung ermöglicht erst die Kunst; darum muß das erste Streben des Künstlers sein, den persönlichen Eindruck von einem Ding, nicht das Ding selbst wiederzugeben.*) Allerdings besteht ein oft beträchtlicher Unterschied zwischen dem, was dem Dichter und dem, was dem Publikum neu und ungewohnt ist, und es hängt von dem Ernst ab, mit dem der Künstler seine Lebensaufgabe erfüllt, wie weit er dem Publikum entgegen kommen will. Nach Spinozas Ansicht neigt er ganz beträchtlich nach der Seite des Publikums.

Der Künstler beabsichtigt also das Vorstellungsvermögen des Menschen anzuregen. Ein lebhaftes Vorstellungsvermögen birgt, wie wir schon oben sahen, für das Denken allerhand Gefahren in sich, zumal dann, wenn es nicht durch einen alles analysierenden Verstand beherrscht wird. Kunst macht auch nicht klüger, weder den Künstler, noch den, der das Kunstwerk genießt. Sie wird in den meisten Fällen sogar das Denken unterdrücken oder gar unmöglich machen, denn die Vorstellungen hindern das Denken. Und nicht nur das: aus den Vorstellungen folgen, wie auch schon oben angedeutet, Leidenschaften, die für den Menschen gut, aber auch schlecht sein können. Wenn nach Schiller die Wirkung des Erhabenen ein ‚Frohsein und Wehsein', also Freude und Trauer ist, so ist zwar die Freude nach Spinoza an sich etwas Gutes, denn sie bedeutet den Übergang des Menschen zu größerer Vollkommenheit, aber Trauer bedeutet den Übergang des Menschen zu geringerer Vollkommenheit.[152]) Die Trauer ist also etwas Schlechtes.[153]) Sind beide zugleich in der Seele, so besitzt sie nicht das Gute allein, sondern vermischt mit dem Schlechten. Dies ist ein Zustand, der keineswegs lebenfördernd wirkt, noch auch wahrhaft glücklich macht. Nach Lessing ist die Wirkung der Tragödie ‚Befreiung von den Leidenschaften durch Furcht und Mitleid'. Die Furcht ist an sich nicht gut,[154]) denn sie ist eine unbeständige Trauer, die aus

*) Auch Nietzsche ist der Meinung, daß es dem Künstler nicht um die Wahrheit, sondern nur um die ‚wirkungsvollsten Voraussetzungen' seiner Kunst zu tun ist, um das ‚Phantastische, Mythische, Unsichere, Extreme, den Sinn für das Symbolische, die Überschätzung der Person, den Glauben an etwas Wunderartiges im Genius.' (Menschliches, Allzumenschliches I., Aphorismus 146) — Plato verbannte die Dichter wegen dieses Mangels an Wahrhaftigkeit aus seinem Idealstaate. (Staat, p. 377 ff.)

der Idee eines zukünftigen Dinges entspringt, über dessen Ausgang wir noch zweifelhaft sind.[155]) Der Mensch, der von ihr beherrscht wird, zeigt damit mangelnde Erkenntnis und Ohnmacht der Seele an.[156]) Das Mitleid ferner ist eine Trauer, begleitet von der Idee eines Übels, das einen anderen betroffen hat, der uns unserer Vorstellung nach ähnlich ist.[157]) Da es eine Modifikation der Trauer ist, ist es wenigstens für den, der nach der Leitung der Vernunft lebt, an sich schlecht und unnütz.[158]) Eine Reinigung von den Leidenschaften mit Hilfe dieser Affekte ist undenkbar, diese kann nur die Einsicht bewirken.[158*]) So fördern auch Furcht und Mitleid das wahre Leben nicht.*)

Diesen und ähnlichen Leidenschaften unterwirft der Künstler den, der seine Werke genießt. Er macht ihn damit zu dem, was er selbst ist: zu einem Unfreien, von den Vorstellungen und der Phantasie Geknechteten, den Leidenschaften Unterworfenen.**) Er wirkt also nicht in förderndem Sinne, er macht die Menschen nicht frei, nicht besser, nicht glücklich und zufrieden. Damit vernachlässigt und unterdrückt er gerade die höchsten Güter der Menschheit, die der Philosoph zu fördern strebt. Für unser inneres Leben hat also die Kunst keine Bedeutung, im Gegenteil, sie hemmt und unterdrückt es in vieler Beziehung.***)

---

*) Wegen dieser ‚deprimierenden Affekte' hält auch Nietzsche die Wirkung der Tragödie für ‚gesundheitsschädlich'. (Wille zur Macht, Aphorismus 851.)

**) Aus gleichen Gründen verwirft auch Leo Tolstoi die Kunst, insbesondere die Musik, um nur der Marschmusik (Kreuzersonate, sämtliche Werke herausgegeben von R. Löwenfeld, 1904, Bd. 15, p. 124 ff.) und dem Volkslied (Was ist Kunst?, Bd. 10, p. 209 u. f.) eine Bedeutung zuzugestehen. Ganz ähnlich urteilt auch Plato über die Musik, der in seinem Idealstaat nur der Musik, die zum Krieg und zur Tapferkeit begeistert, und derjenigen, die der Seelenstimmung des friedlichen und besonnenen Bürgers Ausdruck verleiht, einen Platz gönnen will. (Staat p. 399.)

Auf die weiteren interessanten Ausführungen Tolstois in seiner theoretischen Auseinandersetzung mit der Kunst in seinem Werke: ‚Was ist Kunst?' ist hier nicht der Ort, näher einzugehen.

***) Auch Plato verwirft die Kunst, weil sie die Leidenschaften erregt und durch häufige Erregung verstärkt aus dem gleichen Grunde: Sie gefährdet die Herrschaft des vernünftigen Teiles der Seele. Und zwar ist sie nicht bloß dem gewöhnlichen Bürger gefährlich, sie kann es auch dem Weisen werden; auch der Weise kann sich in der Tragödie oder Komödie zu Leidenschaften hinreißen lassen, deren er sich außerhalb des Theaters schämen würde. So vernichtet die Kunst die Selbsterziehung und verweichlicht den Menschen. (Staat, p. 896 ff., 604 ff.) Die gleiche Ansicht vertritt auch Nietzsche, sich ausdrücklich auf Plato beziehend. (Menschliches, Allzumenschliches I., Aphorismus 212.)

2. DIE LEBENSAUFGABE DES MENSCHEN UND DIE KUNST

SPINOZA TREIBT NICHT PHILOSOPHIE, UM SEINEN WISSENSdurst zu befriedigen. Sie ist ihm nicht Selbstzweck, wie ja wahre Philosophie nie Selbstzweck sein kann, weil sie vom tiefsten Lebensinteresse erzeugt wird. Der letzte Zweck ist für Spinoza immer wieder nur das Leben. Er sucht das wahre Leben, das Leben, das dauernde Befriedigung und dauerndes Glück verspricht; alles andere ist ihm nur Mittel zu diesem Zweck. Auch die Philosophie ist ihm zunächst nur ein Mittel, um das wahre Leben zu finden,[159]) bis er schließlich erkennt, daß das wahre Leben im Philosophieren, im wahren Erkennen selbst liegt.[160]) Das Erkennen wird so selbst zu einer sittlichen Tat,[160*]) denn im wahren Erkennen besteht das wahre Leben, in der Vollendung des Denkens besteht das Ziel des Lebens. Die Vollendung des Denkens ist zugleich die Vollendung des Lebens. Sie bedeutet Befreiung von allen Leidenschaften, von allem Zufall und Unglück, Befreiung von allen irdischen Scheingütern, von Ruhmsucht, Geldgeiz und Sinnlichkeit, Befreiung von aller Verwirrung und Unkenntnis. Sie bedeutet Freiheit unter dem Gesetze der Notwendigkeit, sie bedeutet Unsterblichkeit inmitten der Vergänglichkeit. Das Ergebnis dieser Vollendung des Denkens ist die Entschleierung des Weltgrundes, die anschauende Erkenntnis der Welteinheit, Gottes. Und unzertrennlich mit dieser Erkenntnis ist die Liebe zu Gott und wahre, ewige Glückseligkeit verbunden.

Um in Wahrheit unseren Nutzen suchen zu können, ist die erste Bedingung, daß wir unseren Verstand, soviel wir können, zu vervollkommnen streben. Aber um das zu können, muß man ihn erst kennen.[161]) Mit Hilfe der Erkenntislehre können wir eine Methode aufstellen, die uns die Mittel in die Hand gibt, ‚die Wahrheit oder das objektive Sein der Dinge oder ihre Ideen (denn all das bezeichnet ja ein und dasselbe) in gehöriger Ordnung aufzusuchen.'[162]) Durch Anwendung dieser Methode erlangen wir die Vollkommenheit des Verstandes, mit der allein wir das höchste Gut, die Erkenntnis Gottes erreichen können. Diese Erkenntnis Gottes muß am Anfang und am Ende unseres Erkennens überhaupt stehen: am Anfang, denn sie allein ist es, die uns allen Zweifel nimmt, die uns als feste Norm der Wahrheit gelten kann, und außerdem kann ohne sie nichts begriffen werden; am Ende, denn je mehr wir die Einzeldinge erkennen, um so vollkommener erkennen wir auch wieder Gott, denn die Einzeldinge werden von

Gott bewirkt, und je mehr wir die Ursachen eines Dinges erkennen, um so mehr erkennen wir auch das verursachende Ding. Die Ursache aller Dinge aber ist Gott, ohne ihn kann nichts sein.[163]) So bedeutet die Vervollkommnung des Verstandes ‚nichts anderes als Gott und Gottes Attribute und die Handlungen, die aus der Notwendigkeit seiner Natur folgen', zu verstehen.[164]) Aus dieser Erkenntnis entspringt die Liebe zu Gott. Die Vollkommenheit des Menschen hängt aber von der Natur und Vollkommenheit desjenigen Dinges ab, das er vor den übrigen liebt;[165]) da seine Vollkommenheit mit seiner Kraft, sein Sein zu erhalten, identisch ist,[166]) so heißt das: von der Natur und Vollkommenheit des Dinges, mit dem vereint er sein Selbsterhaltungsstreben vermehrt. Die Liebe zu Gott, als dem allervollkommensten Wesen, von dem alle Dinge hervorgebracht werden und abhängen, muß also dem Menschen die größtmögliche Vollkommenheit bringen. Da aber Freude der unmittelbare Ausdruck der Vermehrung der Vollkommenheit ist, so ist mit dieser Liebe höchste Freude, höchste Glückseligkeit verbunden. Diese Liebe zu Gott ist der letzte Zweck und das Endziel aller menschlichen Handlungen.[167]) Ein Mensch, der in dieser Weise handelt, das heißt alle Handlungen auf Gott bezieht, also der wahrhaft Weise, ist zugleich der wahrhaft religiöse Mensch.[168])

Dieses Ziel zu erreichen ist die hohe Lebensaufgabe des Menschen, der sich alles unterzuordnen hat. Alles andere hat nur soweit Gültigkeit, als es dieses Ziel fördert. Das Hauptmittel ist, wie wir soeben sahen, die Erkenntnislehre und die daraus folgende Vervollkommnung unseres Verstandes. Aber sie bleibt Mittel und wird nie Selbstzweck, das heißt sie hat nur soweit Wert, als sie ihren Zweck zu erfüllen imstande ist; alles andere ist nebensächlich. Ganze Teile der Erkenntnislehre können deshalb unbeschadet im Schatten liegen bleiben. So ist es z. B. nur nötig, daß man vom Vorstellungsvermögen weiß, daß es vom Verstande verschieden ist und den Geist in ein leidendes Verhältnis bringt, daß es also von äußeren Dingen und nicht von sich selbst bestimmt ist. Es genügt ferner zu wissen, auf welche Weise wir uns mit Hilfe des Verstandes von der Herrschaft der Vorstellungen befreien können. Alles, was darüber hinausliegt, ist zu wissen unnütz.[169]) Deshalb braucht man auch nicht die Natur des Verstandes nach seiner ersten Ursache zu kennen, eine kurze Darstellung des Geistes oder der Begriffe genügt zu diesem Zwecke.[170])

Ein weiteres Mittel, den letzten und höchsten Sinn des Lebens zu erfüllen, ist die Bekämpfung der Affekte, denn sie sind es ja

vornehmlich, die uns an der reinen Erkenntnis hindern.[171]) Haben wir aber erst einmal begonnen, die Dinge wahrhaft zu erkennen, so liegt in dieser Erkenntnis bereits ein neues Kampfmittel gegen die Affekte vor, so daß mit wachsender Erkenntnis zugleich die Herrschaft über die Affekte wächst.[172])

Ein weiteres Mittel zum Ziele zu gelangen sei hier kurz ausgeführt, obwohl es in den späteren Werken Spinozas, zumal in der Ethik, bedeutend an Gewicht verliert. Der Einzelne soll dieses Ziel nicht für sich allein erstreben. Es ist ja gerade eine Folge des wahren Selbsterhaltungstriebes, daß er gemeinsam mit den Mitmenschen des höchsten Glückes teilhaftig werden will, denn durch die Gemeinsamkeit des Strebens verstärkt der Mensch wiederum seinen Selbsterhaltungstrieb. So wird der nach einem wahren Leben Strebende zugleich zu einer Reform der Gesellschaft gedrängt. Er wird einerseits die Menschen erziehen, auch gleich ihm nach der Leitung der Vernunft zu leben,[173]) und andererseits wird er eine Moralphilosophie lehren, nach der die Menschen leben sollen. Zur Erleichterung der äußeren Lebenbedingungen muß die Mechanik gepflegt werden.[174])

Dies sind alle Mittel, die uns unserem Ziele näherzubringen versprechen; die Kunst sucht man unter ihnen vergeblich.

Um aber in dem Streben nach dem einen Ziele nicht durch äußere Einflüße gehindert zu werden, ist es notwendig, einige Lebensregeln zu befolgen. Man versuche sein Ziel in einer Weise zu erstreben, daß es einem nicht den Haß der Menge zuzieht. Dazu ist erforderlich, die Landessitten zu beobachten, soweit sie dem gesteckten Ziele nicht widerstreben. Ja wir können uns die Menge sogar geneigt machen, wenn wir uns bemühen, ihr unser Streben verständlich zu machen, indem wir unsere Wahrheit ihrer Fassungskraft zugänglich machen. Dann wird sie auch der Wahrheit ein williges Ohr leihen.

Ferner müssen wir unsere Gesundheit zu erhalten trachten. Dazu ist einerseits nötig, Geld und andere Dinge zu erwerben, und andererseits ist dazu nötig, Vergnügen in dem Maße zu genießen, als es unsere Gesundheit fördert.[175]) Da aber der menschliche Körper aus sehr vielen Körpern von verschiedener Natur zusammengesetzt ist, bedarf er mannigfaltiger Vergnügen, damit er zu allem, was aus seiner Natur folgen kann, gleichmäßig fähig bleibe. Dann wird auch die Seele fähig bleiben, vielerlei zugleich adaeqat einzusehen. Zu diesen Vergnügungen gehören wohlschmeckende Speisen und Getränke, an denen sich der Weise

mit Maß laben und stärken muß. Zu ihnen gehören die Wohlgerüche, die Lieblichkeit grünender Pflanzen, zu ihnen gehören ferner Schmuck, körperliche Spiele, Theater und derartige Dinge.[176]) Zu diesen Vergnügungen mag, auch in Spinozas Sinne, auch ein psychologisches Bedürfnis drängen, daß nach all der abstrakten Denkarbeit des Weisen auch die Konkretheit der Einzeldinge, das Vorstellungsvermögen und die Phantasie zu Worte kommen lassen will. Diese Vergnügungen, aber nicht die Scientia intuitiva wären also heranzuziehen, wenn man, wie Wenzel es tut, den oben zitierten Ausspruch von Wundt (vgl. p. 56 f.) an der Hand der spinozischen Philosophie illustrieren will.

Erst in diesen drei Lebensregeln findet man die Kunst, ganz Spinozas Auffassung entsprechend. Sie ist keine der großen, tiefen, lebenfördernden Mächte, sie ist nicht am Aufstieg des Menschen zur Vollkommenheit beteiligt, sie hat keine Beziehung zum tiefsten Wesen der Welt.*) Sie spielt lediglich die untergeordnete Rolle, in den Mußestunden den Geist zu neuer Tätigkeit zu stärken und dem Körper die Gesundheit zu erhalten. Sie ist identisch mit dem Angenehmen und dem Nützlichen. Nach dem Ernst des Strebens nach dem wahren Leben und der wahren Philosophie dient sie zur Erheiterung, die ja alle Teile des Körpers gleichmäßig affiziert und so die Wirkungskraft des Körpers in der Weise vermehrt und fördert, daß alle seine Teile sich nach derselben Regel lebhafter bewegen, so daß die Heiterkeit immer gut ist.[177]) Die Heiterkeit hat aber nichts mit dem Spotte gemein, vielmehr ist zwischen der Heiterkeit oder dem Lachen und dem Spotte ein großer Unterschied, denn der Spott gehört zu den Affekten, die aus dem Haß entspringen und damit auch schlecht sind.[178]) So ist die Art der Kunst, die Spinoza als die einzige, die in gewisser Weise berechtigt ist, anerkennt, fest umrissen. Es ist die Kunst, die gleich weit entfernt ist von erhabener Rührung, wie sie die Tragödie erzeugt, und von satyrischer Übertreibung. Es ist die Kunst, die reine, ungetrübte, geradezu behagliche Heiterkeit ausstrahlt, es ist die Kunst, als deren alles überragendes Musterbeispiel man die Novelas exemplares des Cervantes, die sich ja in Spinozas Bibliothek befanden, hinstellen muß.

---

*) Ganz ähnlich spricht sich Nietzsche über die Stellung zur Kunst aus, die man dann einnimmt, wenn man ‚einsiedlerisch-gesellig, verzehrend und verzehrt, mit tiefen fruchtbaren Gedanken, und nur noch mit ihnen, lebt'. Dann ‚will man von der Kunst entweder überhaupt nichts mehr oder man will etwas ganz anderes', man will sich vorübergehend arm fühlen, ‚als Kind, Bettler und Narr träumen'. (Morgenröte. Aphorismus 531.)

Wenn man sich von hier aus noch einmal an die schönwissenschaftlichen Werke erinnert, die sich in Spinozas Bibliothek befanden oder von denen er bezeugt, daß er sie kannte, so besteht kein Zweifel, daß er sie zum größten Teil bewußt gesammelt hat. Homer und Cervantes, Terenz und Perez de Montalvan, Martial und Quevedo und Ariost, sie erfüllen alle die Aufgabe, die Spinoza von der Kunst fordert. Auf dem Gebiete der bildenden Kunst leistet das holländische Sitten- und Genrebild des XVII. Jahrhunderts dasselbe. Es verbreitet dieselbe behagliche und heitere Stimmung. In diesem Zusammenhange finden auch Spinozas Zeichenstudien ihre Begründung. Auch sie dürfte er wohl in seiner späteren Zeit zu seiner Erheiterung und Erholung betrieben haben, nachdem er erkannt hatte, daß sein Talent nicht ausreichte, sich damit seinen Lebensunterhalt zu verdienen.—

Es scheint fast, als ob Spinoza an einigen Stellen seiner Werke die Kunst doch höher einschätzte, als wie es das Ergebnis dieser Arbeit darlegt. Er spricht verschiedentlich davon, daß die ‚Künste und Wissenschaften' gefördert werden müßten.[179]) Jedoch sind diese Aussprüche keineswegs imstande, daß Ergebnis dieser Arbeit umzustoßen, das sich ja überall aus den Grundprinzipien der Philosophie des Spinoza ergab. Bei näherer Betrachtung machen die betreffenden Stellen über die Künste und Wissenschaften durchaus den Eindruck, als ob dieses Begriffspaar eine landläufige Redewendung wäre, wie es auch heute noch eine ist.

DRITTER TEIL

VERSUCH EINER KRITIK

DIE KUNST, DIE SPINOZA ANERKENNT, IST NUR EIN TEILGEbiet dessen, was wir zur Kunst rechnen. Es fehlt die Tragödie und das, was Schiller als sentimentalische Dichtung bezeichnet. Die Begründung aber, die Spinoza für das gibt, was er allein als Kunst gelten lassen will, fordert die Kritik geradezu heraus. Schon Herbart[180]) ist empört über die Identifikation des Schönen mit dem Nützlichen und Angenehmen. Spinoza konnte allerdings von seinen Grundanschauungen aus kaum zu einem anderen Ergebnis gelangen, wenn er sich keines Widerspruches schuldig machen wollte — und dies vermied er durchaus, Konsequenz ist eine seiner großen philosophischen Tugenden. Der Grundtrieb und das Wesen des Menschen ist ihm das Streben nach Selbsterhaltung, alles ist diesem Streben unterworfen, alles steht in seinem Dienste, und alles wird von ihm aus bewertet. Es gibt zwar zwei völlig verschiedene Arten dieser Bewertung. Die eine ist die unmittelbare Reaktion des Selbsterhaltungstriebes auf äußere Einwirkungen. Das ‚Urteil' dieses Selbsterhaltungsstrebens ist die unmittelbare sinnliche Empfindung, der zu Folge etwas als nützlich oder schädlich, als angenehm oder unangenehm empfunden wird. Die andere geht über diese unmittelbare Empfindung hinaus, unter Zuhilfenahme des Denkens bedenkt sie die Zukunft, bedenkt sie ebenso das wahre Leben, und die wahre Glückseligkeit, verwirft sie die unmittelbare Empfindung als unzulänglich und läßt letzten Endes nur das wahre Denken als Mittel zur höchsten Glückseligkeit und als höchste Glückseligkeit selbst bestehen, dem gegenüber alles unmittelbare, sinnliche Empfinden wertlos ist. Trotzdem aber kann sich der Mensch von diesem unmittelbaren Empfinden nicht befreien, so lange er lebt, ja er braucht es, um leben zu können, um sich seiner Umgebung gegenüber orientieren zu können. Zu diesen unmittelbaren, sinnlichen Empfindungen gehört auch die für das Schöne. Empfinde ich etwas als schön, so zeigt mir diese Empfindung an,

daß ich es hier mit etwas zu tun habe, das mir nützlich ist, das mein Selbsterhaltungsstreben fördert. So muß von Spinozas Grundanschauung aus das Schöne, das Angenehme und das Nützliche ein und dasselbe sein. Die Definition Kants, das Schöne sei interesseloses Wohlgefallen, muß für Spinoza zur Contradictio in adjecto werden, denn das Wohlgefallen zeigt ja gerade an, daß der Mensch ein Interesse an dem Schönen nehmen soll, weil es ihm nützlich ist. Wenn Wohlgefallen nicht Nützlichkeit anzeigte, dann hätte es überhaupt keinen Sinn und wäre damit für uns bedeutungslos. Und wenn das Nützliche sich nicht als ein Wohlgefallendes, Angenehmes und Schönes darstellte, wie sollten wir denn zwischen dem Nützlichen und dem Schädlichen unterscheiden können?

Das Wohlgefallen, das Angenehmsein wird durch die Sinnesorgane vermittelt, es dient einerseits ihrer Erhaltung, aber andererseits auch der des ganzen Körpers. Die Sinnesorgane sind so mit dem Interesse des Selbsterhaltungsstrebens verknüpft. Alles was sie anzeigen, dient dem Selbsterhaltungstrieb zur Orientierung. In diesem Zusammenhang steht auch das Schöne. Deshalb ist es auf die Vorstellungen beschränkt und greift nicht tiefer in unser Leben ein. Dies ist in doppelter Beziehung unrichtig. Das Schöne steht einerseits zu dem Selbsterhaltungsstreben in keiner Beziehung, und andererseits ist es auf das, was die Sinnesorgane liefern, beschränkt. Diese aber sind ihrem Wesen nach viel tiefer in der Natur des Menschen verwurzelt, als Spinoza erkannt hat.

Die Vorstellungen sind nach Spinoza etwas, das wir erleiden, sie sind ein Produkt, das aus äußeren Einwirkungen und unseren darauf erfolgenden Reaktionen erzeugt wird, in ihnen ist die Natur des Affizierenden und des Affizierten vermischt. Eine Untersuchung über die Art dieser Vermischung, über den Anteil des Affizierenden und des Affizierten, der Versuch einer prinzipiellen Scheidung von Erlittenem und Reagiertem, von Leiden und Tätigkeit, aus deren Zusammenwirken eine Vorstellung entsteht, stellt Spinoza nirgends an. Dadurch schneidet er sich die Möglichkeit ab, genauer zu unterscheiden, wie weit an dem, was in den Bereich der sinnlichen Wahrnehmung fällt, das Selbsterhaltungsstreben, wie weit aber auch der Verstand daran beteiligt ist. Es gibt eine ganze Reihe von Empfindungen, die unmittelbar den Charakter des Nützlichen und Schädlichen für uns haben, für deren Zustandekommen aber keine Tätigkeit unseres Verstandes nötig ist. Einen grellen Blitz, der uns zu blenden, einen Knall, der uns das Trommelfell zu sprengen droht, empfinden wir unmittelbar als lebenhemmend. Die Empfin-

dungen, die wir durch die Tastorgane, den Geruchs- und Geschmackssinn wahrnehmen, werden, sofern sie eine gewisse Stärke nicht übersteigen, zu Vorstellungen verarbeitet, schließen also eine geistige Tätigkeit ein; sie bleiben aber trotzdem mit unserem vitalen Interesse in engster Beziehung. Gerade das aber macht es unmöglich, sie zu irgendwelchen ästhetischen Genüssen zu verwerten; denn gerade darin besteht das Wesen des Schönen, daß es mit unserm Selbsterhaltungsstreben in keiner unmittelbaren Beziehung steht. Nur das Gesicht und das Gehör kann dieser Forderung Genüge leisten. Die Vorstellungen, die sie uns vermitteln, sind nur in wenigen Ausnahmefällen – eben dann, wenn eine gewisse Grenze überschritten wird, wie schon oben angedeutet – von unserem Lebensinteresse gefärbt, sonst aber frei davon. Deshalb werden sie von Schiller ‚Sinne des Scheines' genannt, in denen nicht mehr das Interesse am Stoff vorherrscht, sondern der Verstand den Stoff formt, also die Empfindung in eine Erscheinung oder Vorstellung umwandelt. Die Vorstellung ist also nicht reines Leiden, sondern zu ihrer Erzeugung ist auch die Tätigkeit des Verstandes nötig. Die beiden Grundtriebe, die Schiller als zum Wesen des Menschen gehörig erkennt, der Form- und der Sachtrieb, sind in gleicher Weise daran beteiligt, der ganze Mensch also ist in Tätigkeit. Nur auf Vorstellungen aber kann das Schöne beruhen. Die Empfindung des Schönen ist aber nur dann rein, wenn alles Interesse am Stoff daraus entfernt ist. Wenn die Erscheinung nur mehr schöner Schein ist, und als solcher einerseits selbständig, das heißt ohne irgendwelche Anleihe an die Wirklichkeit, und andererseits aufrichtig, das heißt ohne irgendwelchen Anspruch auf Wirklichkeit, oder mit anderen Worten, wenn es ein selbständiges, in sich geschlossenes Ganzes ist, das sich von seiner Umgebung deutlich unterscheidet und heraushebt, dann ist er ästhetischer Schein in reinster Weise.

Die Wirkung des ästhetischen Scheines auf den Menschen besteht also nicht darin, irgendein bestimmtes Interesse auszulösen, sondern es versetzt alle Vermögen des Menschen in gleichmäßige Tätigkeit, es vereinigt den sinnlichen und vernünftigen Teil des Menschen, es versetzt ihn in inneres Gleichgewicht, in Harmonie, sodaß er nach einem solchen reinen ästhetischen Erlebnis zu jeder beliebigen besonderen Tätigkeit gleich fähig sein soll. Diese Wirkung wird auch Spinoza verspürt haben. Da er aber das Denken für das letzte und höchste hielt, dem der Mensch nachzutrachten hätte, so konnte ihm das ästhetische Erlebnis nicht mehr werden als eine Vorbereitung, die den Menschen regeneriert und zu neuem

Denken fähig macht. Die theoretische Begründung fügte sich seinen übrigen Anschauungen leicht ein.

Darüber aber verkannte er die viel tiefer gehende und bedeutungsvollste Wirkung der Kunst. Indem sie durch das Kunsterlebnis Stoff- und Formtrieb im Menschen in Harmonie versetzt und so das Naturgesetz, wie auch das Sittengesetz anschaulich macht, macht sie zugleich den ganzen Menschen sittlicher, schafft sie das, was Schiller die ‚schöne Seele' nannte. Je häufiger Stoff- und Formtrieb in Harmonie versetzt werden, um so inniger haftet das Sittengesetz unmittelbar im Bewußtsein und bestimmt ebenso unmittelbar jede Handlung, ohne daß es erst nötig wäre zu überlegen, welche Handlung in dem Einzelfall recht oder unrecht, sittlich oder unsittlich ist. So verschiebt sich die Wertung: Nicht der Philosoph steht nach Schillers Ansicht an der Spitze der Menschheitsentwicklung, sondern die schöne Seele, in der alle Fähigkeiten des Menschen als gleichberechtigt anerkannt werden und keine von ihnen unterdrückt wird, in der sie alle in Harmonie miteinander sind. Sie ist eine Schöpfung des Künstlers, auch der Künstler selbst ist eine schöne Seele. Ganz im Gegensatz zu der aus Spinozas Äußerungen abgeleiteten Ansicht, ist der Künstler nicht ein von den Vorstellungen, der Phantasie und den Leidenschaften getriebenes, unselbständiges Glied in der Kette der Notwendigkeit, sondern eine in sich abgeschlossene, harmonische, sittliche Persönlichkeit. Weit entfernt, das gesellschaftliche und staatliche Leben zu gefährden, macht er es überhaupt erst möglich. Dies ist der Grundgedanke der ‚Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen'.

Um dieses hohe Ziel zu erreichen, darf der Künstler nur den inneren Gesetzen der Kunst und dem Triebe seines Genius gehorchen, er darf aber nicht mit den Wünschen des Publikums einen Kompromiß schließen. Würde er die Wünsche der großen Masse berücksichtigen, würde er nur das Neue und Ungewohnte darstellen, dann würde er zugleich das Wesen der Kunst vernichten. Denn dann herrscht in seinem Werke nicht die Harmonie von Stoff und Form, sondern der Stoff hat einseitig den Vorrang und befriedigt einseitig die Sensationslust des Volkes. Daß Spinoza, der zu dieser Ansicht neigte, dabei wohl die Spektakelstücke des Jan Vos und seiner Nachahmer vor Augen gehabt hat, wurde schon oben bemerkt.

Um ein Kunsterlebnis zu erzeugen, müssen natürlicherweise gewisse Voraussetzungen erfüllt sein, wir müssen uns in gewisser angemessener Entfernung von dem schönen Gegenstande befinden,

in einer bestimmten Lage zu ihm, wir müssen ihn unter einer bestimmten Beleuchtung wahrnehmen usw. Wir müssen schließlich eine gewisse Empfänglichkeit für das Schöne haben; alle diese Voraussetzungen gelten als selbstverständlich, weil sie das Wesen des Schönen garnicht berühren, weil sie seinen Wert in keiner Weise herabmindern. Das Schöne ist zwar nichts Absolutes wie das Denken, aber es ist auch nicht nur etwas Flüchtiges und Vergängliches wie die Empfindung, sondern weil sich Denken und Empfindung, Form- und Stofftrieb zu seiner Erzeugung vereinen, wird es zum Symbol des Ewigen im Vergänglichen. Deshalb darf man, wie Spinoza, das Schöne nicht wegen der Relativität, die ihm anhaftet, weil es an die Erscheinung gebunden ist, als wertlos verurteilen, denn sein wahrer Wert besteht nicht in dieser Relativität, sondern in seiner symbolischen Darstellung des Ewigen im Vergänglichen und des Vernünftigen im Sinnlichen.

ANHANG

Anmerkungen

(Ich zitiere nach Benedicti de Spinoza Opera, quotquot reperta sunt. Recognoverunt J. van Vloten et J. P. N. Land. Editio tertia. Hagae Comitum, 1914.)

1. Schleiermacher, Geschichte der neueren Philosophie, p. 278 f.
2. Sigwart, Geschichte der Philosophie II., p. 289.
3. Herbart, Metaphysik, p. 172.
4. Erhardt, Die Philosophie des Spinoza, p. 308 und p. 317-319.
5. s. 48.
6. Eucken, Lebensanschauungen großer Denker, p. 344.
7. Freudenthal, Das Leben Spinozas, p. 197. Hätte Freudenthal die geplante Darstellung der spinozischen Philosophie vollenden können, so hätte er darin wohl auch eine philosophische Begründung von Spinozas Kunstanschauung gegeben.
8. Lamprecht, Die deutsche und niederländische Literatur im 16. und 17. Jahrhundert, p.65.
9. Carl Neumann, Rembrandt, p. 169 f.
10. ib., p. 187.
11. Dunin-Borkowski, Der junge De Spinoza, p. 454.
12. Dies schließt Meinsma, Spinoza und sein Kreis, p. 321, Anmerkung 3, aus einem Gedicht Joachim Oudaans, in dem Romeyn de Hooghe mit Philedonius in enge Beziehung gebracht wird.
13. Jonckbloet, Geschichte der niederländischen Literatur II., p. 404 verlegt die Gründung dieser Kunstgenossenschaft in das Jahr 1688, läßt sie auch nicht von Meijer gegründet werden, der nach ihm nur das »Orakel« der Vereinigung war. Diese Annahme ist schon deshalb völlig unhaltbar, weil Meijer schon im November 1681 gestorben ist. Ich folge hierin wie in dem vorhergehenden über Dr. van den Enden und seine Schüler den auf sorgfältigen archivalischen Studien beruhenden Ausführungen Meinsmas.
14. J. Freudenthal, Die Lebensgeschichte Spinozas, p. 237.
15. ib., p. 195.
16. J. Colerus' Lebensbeschreibung Spinozas, cap. 7, abgedruckt bei Freudenthal, Die Lebensgeschichte Spinozas p. 59. »Meine Verwandten werden nichts von mir erben; sie haben sich auch nicht darnach benommen.«
17. J. Freudenthal, Das Leben Spinozas, p. 85.
18. Vgl. die Zusammenstellung hierüber bei Altkirch, Spinoza im Porträt, p. 53, sowie Anmerkung 3.
19. Kuno Fischer, Spinozas Leben, Werke und Lehre, p. 139.
20. J. Freudenthal, Lebensgeschichte Spinozas, p. 56.
21. Wie dies zu seiner Anschauung über die Kunst stimmt, wird das Ergebnis dieser Arbeit zeigen.
22. s. 20. Daß in diesem Heft vornehme Bekannte abgebildet waren, deren Namen Colerus für gut findet zu verschweigen — wahrscheinlich doch, um sie nicht zu kompromittieren — deutet darauf hin, daß es aus seiner späteren Lebenszeit stammt, und beweist, daß Spinoza auch da noch seine Zeichenstudien betrieb.
23. Dieser Kupferstich findet sich abgebildet bei Altkirch, Spinoza im Porträt, p. 52.
24. Meiner Meinung nach wurde nach dieser Kopie und nicht, wie Altkirch annimmt, nach dem Original der in Frage stehende Stich angefertigt. Altkirch stützt seine Ansicht (Spinoza im Porträt, p. 62) auf die Übereinstimmung in der Form des Kragens, des Mantels und dessen Faltenwurfes und der gleichen Anzahl von Knöpfen; darin stimmt aber nicht nur das Wolfenbüttler Bild mit dem Kupferstich überein, sondern auch mit der Haager Copie — die Zahl der Knöpfe kann ich allerdings auf der Reproduktion nicht nachzählen. Dagegen unterscheidet sich das

Wolfenbüttler Bild von der Haager Kopie in auffallender Weise in der Form des Mundes. Und gerade diese Mundform stimmt auf dem Kupferstich mit der Haager Kopie völlig überein. Daß das Original wie der Stich ovale Form haben, die Kopie dagegen viereckig ist, kann wohl kaum als Gegengrund angegeben werden, da Porträts in Oval sehr beliebt waren. Ein großer Teil der bestellten Porträts Rembrandts hatte ovales Format.

25. J. Freudenthal, Lebensgeschichte Spinozas, p. 232.
26. Altkirch, Spinoza im Porträt. p. 54.
27. ib., p. 67 f.
28. Leopold, Ad Spinozae opera posthuma, p. 30 ff.
29. Dunin-Borkowski, a. a. O. p. 149 f.
30. Die Jahreszahl 1661, die das Bibliotheksverzeichnis angibt, ist nicht zutreffend, wie Freudenthal, Lebensgeschichte Spinozas, p. 277 nachweist.
31. Dunin-Borkowski, a. a. O. p. 481 f.
32. Kuno Fischer, a. a. O. p. 253.
33. Die verschiedenen Bezeichnungen von Denken und Ausdehnung hat G. Th. Richter, Spinozas philosophische Terminologie I., p. 32 zusammengestellt, wo er auch eine eingehende Begründung gegeben hat, inwiefern Spinoza zu diesen verschiedenen Bezeichnungen berechtigt war.
34. Vgl. auch hierzu G. Th. Richter, a. a. O. p. 28 ff, der hier die weit verbreitete Ansicht — zumal von Camerer, Spinoza und Schleiermacher p. 69—83 breit ausgeführt — die Attribute seien nach den Ausführungen des kurzen Traktates von Gott geschaffen, eingehend und überzeugend widerlegt.
35. ib., p. 35.
36. s. 80.
37. Sp. E. I. app. p. 67, 26—27. ... omnes appetitum habent suum utile quaerendi ... E. III. 6. Unaquaeque res, quantum in se est, in suo esse perseverare conatur.
38. Sp. E. I. app. p. 67, 11—16. Et quoniam omnia, quae hic indicare suscipio, praejudicia pendent ab hoc uno, quod scilicet communiter supponant homines, omnes res naturales ut ipsos propter finem agere, imo ipsum Deum omnia ad certum aliquem finem dirigere, pro certo statuant: dicunt enim, Deum omnia propter hominem fecisse, hominem autem, ut ipsum coleret.
39. Sp. E. I. app. p. 70, 28—33. Postquam homines sibi persuaserunt, omnia, quae fiunt, propter ipsos fieri, id in unaquaque re praecipuum judicare debuerunt, quod ipsis utilissimum, et illa omnia praestantissima aestimare, a quibus optime afficiebantur. Unde has formare debuerunt notiones, quibus rerum naturas explicarent, scilicet Bonum, Malum, Ordinem, Confusionem, Calidum, Frigidum, Pulchritudinem et Deformitatem.
40. Sp. E. I. app. p. 71, 18—19. ... tamen ab ignaris tanquam praecipua rerum attributa considerantur.
41. Sp. E. I. app. p. 69, 2—4.
42. Sp. E. IV. praef. p. 183, 14—19. Ostendimus enim in Primae Partis Appendice, Naturam propter finem non agere; aeternum namque illud et infinitum Ens, quod Deum seu Naturam appellamus, eadem, qua existit, necessitate agit. Ex qua enim naturae necessitate existit, ex eadem ipsum agere ostendimus (Prop. 16. p. 1.). Ratio igitur, seu causa, cur Deus seu Natura agit, et cur existit, una eademque est.
43. Sp. ep. 54, p. 185, 7—8. adeo, ut res, in se spectatae, vel ad Deum relatae, nec pulchrae nec deformes sint.
44. Sp. De int. em. p. 26, 6—7. imaginatio enim tantum a singularibus afficitur.
45. Sp. ep. 32, p. 120, 2—6. attamen prius monere velim, me naturae non tribuere pulchritudinem, deformitatem, ordinem, neque confusionem. Nam res non nisi respective ad nostram imaginationem possunt dici pulchrae aut deformes, ordinatae aut confusae. Sp. E. I. app. p. 71, 16—18.
46. Sp. E. I. app. p. 71, 22—30.
47. Sp. E. I. app. p. 71, 32—34. Quae omnia satis ostendunt, unumquemque pro dispositione cerebri de rebus judicasse, vel potius imaginationis affectiones pro rebus accepisse.
48. Sp. E. I. app. p. 72, 5—10. (homines) res potius imaginari quam intelligere ... Videmus itaque omnes rationes, quibus vulgus solet Naturam explicare, modos esse tantummodo imaginandi, nec ullius rei naturam, sed tantum imaginationis constitutionem indicare.
49. Sp. ep. 54, p. 185, 8—12. Diesen Standpunkt, wenn auch durch Kantischen Idealismus etwas modifiziert, vertritt z. B. F. Erhardt (a. a. O. p. 318) bei Gelegenheit der Kritik der spinozistischen Kunstauffassung.
50. Sp. ep. 54, p. 185. 2—7. Si nostri oculi essent vel longiores vel breviores, aut nostrum aliter se

haberet temperamentum, ea, quae nunc pulchra, deformia, ea vero, quae nunc deformia, pulchra nobis apparerent. Pulcherrima manus, per microscopium conspecta, terribilis apparebit. Quaedam procul visa pulchra, et e propinquo conspecta, deformia sunt.

51. Sp. ep. 54, p. 182, 40—183, 2. Pulchritudo non tam objecti, quod conspicitur, est qualitas, quam in eo, qui conspicit, effectus.
52. Sp. E. IV. praef. p. 184, 18—19. Ex. gr. Musica bona est Melancholico, mala Lugenti; Surdo autem neque bona neque mala.
53. Sp. ep. 54, p. 185, 14—16. Perfectio atque Imperfectio sunt denominationes, quae non multum a denominationibus pulchritudinis et deformitatis differunt.
54. Sp. E. IV. praef. p. 182, 13—185, 21.
55. Sp. E. IV., praef. p. 182, 23—25. Sed postquam homines ideas universales formare, et domuum, aedificiorum, turrium, etc. exemplaria excogitare . . .
56. Sp. E. II. 30, sch. 1, p. 106, 24—106, 7.
57. Sp. E. II. 5. Esse formale idearum Deum, quatenus tantum ut res cogitans consideratur, pro causa agnoscit, et non quatenus alio attributo explicatur. Hoc est, tam Dei attributorum quam rerum singularium ideae non ipsa ideata sive res perceptas pro causa efficiente agnoscunt, sed ipsum Deum, quatenus est res cogitans.
58. Sp. E. III. 2. Nec Corpus Mentem ad cogitandum, nec Mens Corpus ad motum, neque ad quietem, nec ad aliquid (si quid est) aliud determinare potest.
59. Sp. E. II. 7, sch. p. 78, 18—28.
60. Sp. E. II. 7. Ordo et connexio idearum idem est, ac ordo et connexio rerum.
61. Sp. E. II. 7, sch. p. 78, 6—10.
62. Sp. E. II. 13, def. Cum Corpera aliquot ejusdem aut diversae magnitudinis a reliquis ita coërcentur, ut invicem incumbant, vel si eodem aut diversis celeritatis gradibus moventur, ut motus suos invicem certa quadam ratione communicent, illa corpora invicem unita dicemus, et omnia simul unum corpus, sive Individuum componere, quod a reliquis per hanc corporum unionem distinguitur. Sp. E. II. 13, post. 1. Corpus humanum componitur ex plurimis (diversae naturae) individuis, quorum unumquodque valde compositum est.
63. Sp. E. III. 2, sch. p. 124, 22—34. At dicent, ex solis legibus naturae, quatenus corporea tantum consideratur, fieri non posse, ut causae aedificiorum, picturarum, rerumque hujusmodi, quae solâ humanâ arte fiunt, possint deduci, nec Corpus humanam, nisi a Mente determinaretur duceretur-que, pote esset ad templum aliquod aedificandum. Verum ego jam ostendi ipsos nescire, quid Corpus possit, quidve ex sola ipsius naturae contemplatione possit deduci, ipsosque plurima experiri ex solis Naturae legibus fieri, quae nunquam credidissent posse fieri, nisi ex Mentis directione; ut sunt ea, quae somnambuli in somnis agunt, quaeque ipsi, dum vigilant, admirantur. Addo hic ipsam Corporis humani fabricam, quae artificio longissime superat omnes, quae humanâ arte fabricatae sunt.
64. Sp. E. I. app. p. 70, 16—19. Sic etiam, ubi corporis humani fabricam vident, stupescunt, et ex eo, quod tantae artis causas ignorant, concludent, eandem non mechanica, sed divina vel supernaturali arte fabricari.
65. Sp. E. II. 49, sch. p. 115, 28—30. Verborum namque et imaginum essentia a solis motibus corporeis constituitur, qui cogitationis conceptum minime involvunt.
66. Sp. E. II. def. 3. Per ideam intelligo Mentis conceptum, quem Mens format propterea quod res est cogitans. Expl.: Dico potius conceptum, quam perceptionem, quia perceptionis nomen indicare videtur, Mentem ab objecto pati; at conceptus actionem Mentis exprimere videtur. s. 68.
67. Sp. ep. 37, p. 135, 12—16. Unde sequitur, quas claras et distinctas perceptiones formamus, a sola nostra natura ejusque certis et fixis legibus pendere, hoc est ab absoluta nostra potentia, non vero a fortuna, hoc est a causis quamvis certis etiam et fixis legibus agentibus, nobis tamen ignotis, et a nostra natura et potentia alienis.
68. Sp. De int. em., p. 26, 29—32. . . . Ideae . . . habeant suam originem ab imaginatione, hoc est a quibusdam sensationibus fortuitis (ut sic loquar) atque solutis, quae non oriuntur ab ipsa mentis potentia, sed a causis externis, prout corpus, sive somniando sive vigilando, varios accipit motus.
69. s. 67.
70. s. 68.
71. Sp. E. II. 29, sch.
72. Sp. E. II. 29, cor. Hinc sequitur, Mentem humanam, quoties ex communi Naturae ordine res

percipit, nec sui ipsius, nec sui Corporis, nec corporum externorum adaequatam, sed confusam tantum et mutilatam habere cognitionem.

73. Sp. E. II. 16, cor. 2. . . . ideae quas corporum externorum habemus, magis nostri corporis constitutionem quam corporum externorum naturam indicant.

74. Sp. De int. em., p. 26, 29. ideae fictae, falsae, et ceterae habeant suam originem ab imaginatione.

75. Sp. De int. em., p. 15, 6—8. primo veram ideam a ceteris omnibus perceptionibus distinguere, et mentem a caeteris perceptionibus cohibere. Sp. ep. 37, p. 135, 18—23. Ex his igitur clare apparet, qualis esse debeat vera Methodus, et in quo potissimum consistat nempe in sola puri intellectûs cognitione, ejusque naturae et legum, quae ut acquiratur, necesse est ante omnia distinguere inter intellectum et imaginationem, sive inter veras ideas et reliquas, nempe fictas, falsas, dubias. Sp. E. II. 49, sch., p. 113, 6—8.

76. Sp. tr. th.-pol., p. 107, 21—29. Ex superiore Capite . . . sequitur, Prophetas non fuisse perfectiore mente praeditos, sed quidem potentia vividius imaginandi, quod Scripturae narrationes abunde etiam docent. De Salomone enim constat, eum quidem sapientia, sed non dono Prophetico caeteros excelluisse. Prudentissimi etiam illi Heman, Darda, Kalchol, Prophetae non fuerunt, et contra homines rustici, et extra omnem disciplinam; imo mulierculae etiam, ut Hagar ancilla Abrahami, dono Prophetico fuerunt praeditae.

77. Sp. tr. th.-pol., p. 113, 17—19. inde enim tandem concludam, Prophetiam nunquam Prophetas doctiores reddidisse, sed eos in suis praeconceptis opinionibus reliquisse.

78. s. 43.

79. Sp. De int. em., p. 26, 12. a solis corporibus afficitur imaginatio.

80. Jeder Körper und jede Vorstellung hat zwar eine Dauer, aber sie sind nicht in der Zeit, denn die ‚Zeit' ist nur ein Abstraktionsbegriff, eine idea universalis, die entstanden ist aus der Vergleichung verschieden schnell sich bewegender Körper. (Ähnliches gilt für den leeren Raum, ja selbst für die Mathematik.) Die Zeit hat nur für die Ordnung der Dinge in der Vorstellung Bedeutung, aber metaphysisch ist sie wertlos. In der wahren Erkenntnis sind alle Dinge zugleich, das heißt jenseits aller Zeit, gleich ewig, weil gleich wahr. Die wahre Erkenntnis vollzieht sich ‚sub quadam aeternitatis specie,. Sp. E. II. 44, sch., p. 109, 21—25, E. II. 44, cor. 2. Ähnliche Anschauungen findet man auch bei Plato. — Hier versagt offenbar Spinozas oben erwähnte Methode, den Wahrheitsgehalt und das Wesen einer Sache aus der psychologischen Entstehung ihres Begriffes abzuleiten.

81. Sp. De int. em., p. 30, 38—31, 2. Seriem enim rerum singularium mutabilium impossibile foret humanae imbecillitate assequi, cum propter earum omnem numerum superantem multitudinem, tum propter infinitas circumstantias in una et eadem re, quarum unaquaeque potest esse causa, ut res existat, aut non existat.

82. Sp. De int. em., p. 30, 35—38. Sed notandum, me hic per seriem causarum, et realium entium, non intelligere seriem rerum singularium mutabilium; sed tantummodo seriem rerum fixarum aeternarumque.

83. Über die Deutung der res fixae et aeternae s. G. Th. Richter, a. a. O. App. 2.

84. Sp. E. II. 44, cor. 2. De natura Rationis est, res sub quadam aeternitatis specie percipere.

85. Sp. E. II. 18. Si Corpus humanum a duobus vel pluribus corporibus simul affectum fuerit semel, ubi Mens postea eorum aliquod imaginabitur, statim et aliorum recordabitur.

86. Sp. E. II. 18, sch.

87. Sp. E. II. 18, sch., p. 92, 38—93, 4. . . . Memoria. Est enim nihil aliud quam quaedam concatenatio idearum, naturam rerum, quae extra Corpus humanum sunt, involventium, quae in Mente fit secundum ordinem et concatenationem affectionum Corporis humani.

88. Sp. E. IV. 35. Quatenus homines ex ductu Rationis vivunt, eatenus tantum natura semper necessario conveniunt. Sp. E. II. 18, sch., p. 93, 11—13. . . . (concatenatio) idearum, quae fit secundum ordinem intellectus, quo res per primas suas causas Mens percipit, et qui in omnibus hominibus idem est.

89. Sp. E. II. 29, sch., p. 99, 28. . . . hoc est . . . ex rerum nempe fortuito occursu. Sp. De int. em., p. 26, 31. Sp. ep. 37, p. 135, 14.

90. Sp. De int. em., p. 31, 6—9. . . . (ordo) existendi; cum hic nihil aliud nobis praebeat praeter denominationes extrinsecas, relationes, aut ad summum circumstantias; quae omnia longe absunt ab intima essentia rerum.

91. Sp. cog. met., cap. 1, p. 188, 4—8. Ens vero fictum claram et distinctam perceptionem secludit;

quia homo ex sola mera libertate . . . prudens et sciens connectit, quae connectere, et disjungit, quae disjungere vult.

92. s. 149.

93. Sp. tr. th.-pol., p. 106, 33—35. Ex verbis et imaginibus longe plures ideae componi possunt, quam ex solis iis principiis et notionibus, quibus tota nostra naturalis cognitio superstruitur.

94. Sp. ep. 76, p. 253, 4. Nam ego non praesumo, me optimam invenisse Philosophiam, sed veram me intelligere scio.

95. Sp. tr. th.-pol., p. 107, 8—9. Quoniam imaginatio vaga est et inconstans, ideo Phrophetia Prophetis non diu haerebat . . .

96. s. 62.

97. Sp. E. II. 13, post. 3. Individua Corpus humanum componentia, et consequenter ipsum humanum Corpus a corporibus externis plurimis modis afficitur.

98. Sp. De int. em., p. 31, 2—4. Quandoquidem earum (rerum singularium mutabilium) existentia nullam habet connexionem cum earundem essentia, sive . . . non est aeterna veritas.

99. Der Freiheitsbegriff spielt in Spinozas Philosophie eine besondere Rolle. Ein liberum arbitrium indifferentiae gibt es für ihn nicht. Gott selbst ist frei, weil er kraft seiner Natur existiert und handelt und in keiner Weise von etwas außer ihm beeinflußt wird. Er ist causa libera. Eine gleiche Freiheit kann es für den Menschen nicht geben. Zunächst ist seine Existenz nicht von ihm abhängig (E. II. ex. I), sondern von Ursachen außer ihm und vor allem von Gott. Außerdem bleibt er stets ein Teil der Natur. Sofern er aber dies ist, ist er unfrei und gezwungen. Nur sofern der Mensch handelt — handeln bedeutet für Spinoza in Konsequenz des psychophysischen Parallelismus geistig tätig sein — sofern er allein adaequate Ursache seiner Handlungen ist, insofern ist er frei. Diese Freiheit beruht auf dem »besseren Teil« der Seele, der Vernunft. Dies Handeln aus Freiheit ist zugleich ein Handeln aus dem wahren Selbsterhaltungstrieb (conatus), der mit dem Wesen (essentia) unserer Seele und ihrer Macht (potentia) gleichgesetzt werden kann. (E. III. 7, dem.; IV. 20, dem.) So bedeutet auch das Handeln aus Freiheit nur ein notwendiges Folgen aus unserem Wesen. (Wegen dieser das ganze Weltall unter Einschluß des geistigen Lebens des Menschen umspannenden Notwendigkeit trägt Spinozas Ethik einen lediglich darstellenden und keinen imperativistischen Charakter.)

Wenn aber dieser bessere Teil der Seele, als ihr überindividuelles Wesen in allen Menschen vorhanden ist, dann ist es ein unerklärliches Rätsel, wieso nur in einigen wenigen Menschen der wahre Selbsterhaltungstrieb wirkt und sie zu Weisen macht, während die große Masse nur von einem oberflächlichen Selbsterhaltungstrieb in den Leidenschaften hin und her geworfen wird, ohne wahren Nutzen, in ewiger Friedlosigkeit und Qual, wieso sie allein ein ewig unselbständiger Teil der Natur bleiben muß, während es dem Weisen gegeben ist — wenn auch nur annäherungsweise — adaequate Ursache und damit eigner Herr seiner Handlungen zu sein.

Spinoza kann von seinem Standpunkt aus keine Erklärung der Möglichkeit der Freiheit geben und gibt sie auch tatsächlich nicht. Sie wird nur durch eine Inkonsequenz möglich, indem er den psychophysischen Parallelismus nicht gleichmäßig durchführt, sondern einmal die Ausdehnung und das andere Mal das Denken ausschlaggebend sein läßt. Dieser Widerspruch wird am sichtbarsten, wenn man die beiden entscheidenden Gedanken nebeneinanderstellt, wie es schon Salinger, Spinozas Lehre von der Selbsterhaltung, p. 72, Anmerkung 2 tat: E. II. 18, sch. (Memoria) est nihil aliud quam quaedam concatenatio idearum, naturam rerum, quae extra Corpus humanum sunt, involventium, quae in Mente fit secundum ordinem et concatenationem affectionum Corporis humani. E. V. 1. Prout cogitationes, rerumque ideae, ordinantur et concatenantur in Mente, ita Corporis affectiones, seu rerum imagines, ad amussim ordinantur et concatenatur in Corpore.

100. s. 56.

101. Sp. E. II. 38. Illa, quae omnibus communia, quaeque aeque in parte ac in toto sunt, non possunt concipi nisi adaequate.

102. Sp. E. II. 38, cor. Hinc sequitur, dari quasdam ideas, sive notiones, omnibus hominibus communes; nam omnia corpora in quibusdam conveniunt, quae ab omnibus debent adaequate, sive clare et distincte percipi.

103. Sp. E. II. 38, dem.

104. Sp. E. III. def. 2. Nos tum agere dico, cum aliquid in nobis aut extra nos fit, cujus adaequata sumus causa, hoc est cum ex nostra natura aliquid in nobis aut extra nos sequitur, quod per eandem solam potest clare et distincte intelligi.

105. Sp. De int. em., p. 27, 32—28,8. Deinde cum verba sint pars imaginationis, hoc est, quod, prout vage ex aliqua dispositione corporis componuntur in memoria, multos conceptus fingamus, ideo non dubitandum, quin etiam verba, aeque ac imaginatio, possint esse causa multorum magnorumque errorum, nisi magnopere ab ipsis caveamus. Adde quod sint constituta ad libitum et captum vulgi; adeo ut non sint nisi signa rerum, prout sunt in imaginatione, non autem prout sunt in intellectu; quod clare patet ex eo, quod omnibus iis, quae tantum sunt in intellectu et non in imaginatione, nomina imposuerunt saepe negativa, uti sunt incorporeum, infinitum etc., et etiam multa, quae sunt revera affirmativa, negative exprimunt, et contra, uti sunt increatum, independens, infinitum, immortale etc., quia nimirum horum contraria multo facilius imaginamur; ideoque prius primis hominibus occurrerunt, et nomina positiva usurparunt.

106. Sp. E. II. 43. Qui veram habet ideam, simul scit se veram habere ideam, nec de rei veritate potest dubitare. E. II. 43, sch., p. 108, 15—17. Deinde quid idea vera clarius et certius dari potest, quod norma sit veritatis? Sane sicut lux seipsam et tenebras manifestat, sic veritas norma sui et falsi est. De int. em., p. 29, 4.

107. Sp. E. II. 49. In Mente nulla datur volitio, sive affirmatio et negatio, praeter illam, quam idea, quatenus idea est, involvit.

108. Sp. E. II. 43, sch., p. 108, 27—32. Nam quod ad differentiam inter ideam veram et falsam attinet, constat . . ., illam ad hanc sese habere, ut ens ad non ens. . . . Ex quibus etiam apparet, quid homo, qui veras habet ideas, homini, qui non nisi falsas habet, intersit.

109. Sp. E. IV. def. 1 et 2. Per bonum id intelligam, quod certo scimus nobis esse utile. Per malum autem id, quod certo scimus impedire, quo minus boni alicujus simus compotes.

110. Sp. E. III. 3. . . . Passiones autem a solis (ideis) inadaequatis pendent.

111. Sp. E. III. aff. def. 2 et 3. Laetitia est hominis transitio a minore ad majorem perfectionem. Tristitia est hominis transitio a majore ad minorem perfectionem.

112. Sp. E. III. 3. Mentis actiones ex solis ideis adaequatis oriuntur . . .

113. Sp. E. IV. 26. Quicquid ex Ratione conamur, nihil aliud est quam intelligere . . .

114. Sp. E. IV. 32. Quatenus homines passionibus sunt obnoxii, non possunt eatenus dici, quod natura conveniant.

115. Sp E. IV. 33. Homines natura discrepare possunt, quatenus affectibus, qui passiones sunt, conflictantur . . .

116. Sp. E. IV. 34. Quatenus homines affectibus, qui passiones sunt, conflictantur, possunt invicem esse contrarii.

117. Sp. E. IV. 33. . . . et eatenus etiam unus idemque homo varius est et inconstans.

118. s. 88.

119. Sp. E. IV. 35, cor., 1 et 2. Nihil singulare in rerum Natura datur, quod homini sit utilius quam homo, qui ex ductu Rationis vivit . . . Cum maxime unusquisque homo suum sibi utile quaerit, tum maxime homines sunt sibi invicem utiles . . .

120. Sp. tr. pol. p. 3, 21—23. (Politici) Humanam igitur malitiam praevenire dum student, idque iis artibus, quas experientia longo usu docuit, et quas homines magis metu quam Ratione ducti exercere solent.

121. Sp. De int. em., p. 31, 14—18. Haec fixa et aeterna, quamvis sint singularia, tamen ob eorum ubique praesentiam, ac latissimam potentiam, erunt nobis tanquam universalia, sive genera definitionum rerum singularium mutabilium, et causae proximae omnium rerum.

122. Die Konkretheit des Denkens, die Sp. im tr. de int. em. fordert, wird durch die Theorie der notiones communes möglich, die aber erst in der Ethik dargestellt wird. Im tr. de int. em. sind die allgemeinen Begriffe (notiones universales) von den Gemeinbegriffen noch nicht streng geschieden.

123. Sp. De int. em., p. 24, 14—19. Cum origo naturae . . . nec abstracte, sive universaliter, concipi possit, nec latius possit extendi in intellectu, quam revera est, nec ullam habeat similitudinem cum mutabilibus, nulla circa ejus ideam metuenda est confusio, modo normam veritatis . . . habeamus.

124. Sp. De int. em., p. 24, 9—11. Nam cum aliquid abstracte concipitur, uti sunt omnia universalia, semper latius comprehenduntur in intellectu, quam revera in Natura existere possunt eorum particularia.

125. Sp. De int. em., p. 23, 28—34.

126. Sp. E. I. 15, sch., p. 30, 21—30.

127. Sp. ep. 56, p. 191, 18—22.

128. Sp. Cog. met., cap. 1, p. 188, 31—34. Denique, cum assueti simus omnium, quae intelligimus, etiam imagines aliquas in nostra phantasia depingere, fit, ut non-entia positive, instar entium, imaginemur.

129. s. 75.
130. Dieser scheinbare Widerspruch wird weiter unten seine Erklärung finden.
131. Überweg, Grundriß der Geschichte der Philosophie III., p. 124.
132. s. 94.
133. Sp. E. IV. 2. Nos eatenus patimur, quatenus Naturae sumus pars, quae per se absque aliis non potest concipi.
134. Sp. E. V. 4. Nulla est Corporis affectio, cujus aliquem clarum et distinctum non possumus formare conceptum.
135. Sp. De int. em., p. 12, 17—19. Unde colligitur, Methodum nihil aliud esse, nisi cognitionem reflexivam, aut ideam ideae.
136. s. 106.
137. Sp. E. II. 40, sch. 2, p. 106, 34—38.
138. Dyroff, Zur Entwicklungsgeschichte der Lehre Spinozas vom Amor Dei intellectualis übersetzt acquiescentia mit Ausruhen des Geistes im Gegensatz zu Baensch, der es mit Zufriedenheit übersetzt.
139. Sp. E. V. 36, sch., p. 268, 2 —3. Laetitia, liceat hoc adhuc vocabulo uti.
140. Wenzel, Die Weltanschauung Spinozas I., p. 33.
141. ib., p. 231.
142. Baensch, Spinoza, p. 12.
142*. Wäre es Aufgabe dieser Arbeit, die Philosophie des Spinoza darzustellen, so müßte an dieser Stelle der intellectus Dei infinitus behandelt werden, für den der Unterschied zwischen Vorstellen und Denken nicht besteht, für den vielmehr auch die Vorstellungen Wahrheiten sind, und der infolgedessen eine merkwürdige, etwas unbestimmte Stellung zwischen den ewigen und den vergänglichen Modi einnimmt.
143. Sp. tr. pol., cap. II, § 11, p. 9, 33. Nam libertas agendi necessitatem non tollit, sed ponit.
144. Sp. tr. th.-pol., p. 136, 10. Cum melior pars nostri sit intellectus . . .
145. Sp. tr. th.-pol. p. 136, 20—22. Certum est, omnia, quae in Natura sunt, Dei conceptum, pro ratione suae essentiae suaeque perfectionis, involvere atque exprimere . . .
146. Sp. E. IV. 57, sch., p. 225, 36—39. Et sane humani affectus, si non humanam Naturae saltem potentiam et artificium non minus indicant, quam multa alia, quae admiramur, quorumque contemplatione delectamur.
147. Sp. tr. th.-pol., p. 154, 17—25. Narrationes igitur in Vetero et Novo Testamento contentae, reliquis profanis, et ipsae etiam inter se unae aliis, praestantiores sunt, pro ratione salutarium opinionum, quae ex iis sequuntur. Quare, si quis historias S. Scripturae legerit, eique in omnibus fidem habuerit, nec tamen ad doctrinam, quam ipsa iisdem docere intendit, attenderit, nec vitam emendaverit, perinde ipsi est, ac si Alcoranum, aut Poëtarum fabulas Scenicas, aut saltem communia Chronica ea attentione, qua vulgus solet, legisset.
148. Sp. tr. th.-pol., p. 88, 14—20. Amor divinae religionis propagandae in sordidam avaritiam et ambitionem, atque ita ipsum Templum in Theatrum degeneravit, ubi non Ecclesiastici Doctores, sed Oratores audiebantur, quorum nemo desiderio tenebatur populum docendi, sed eundem in admirationem sui rapiendi, et dissentientes publice carpendi, et ea tantum docendi, quae nova ac insolita, quaeque vulgus maxime admiraretur.
149. Sp. tr. th.-pol., p. 165, 29—35. Et hac de causa de Deo et de rebus admodum improprie loquitur, quia nimirum non Rationem convincere, sed hominum phantasiam et imaginationem afficere et occupare studet. Si enim Scriptura vastationem alicujus imperii, ut historici politici solent, narraret, id plebem nihil commoveret; et contra maxime, si omnia poëtice depingat et ad Deum referat, quod facere solet.
150. Sp. tr. th.-pol., p. 164, 31—34. . . . sed omnino credendum, id, quod revera contigit, naturaliter contigisse; quod etiam ex hoc confirmatur, quod in miraculis plures circumstantiae reperiebantur, quamvis tamen non semper narrentur, praecipue cum stilo poëtico canantur . . .
151. Sp. tr. th.-pol., p. 164, 15—28. . . . et tamen ad Deum referuntur, quia Scripturae, ut jam ostendimus, non est, res per causas naturales docere, sed tantum eas res narrare, quae imaginationem late occupant, idque ea methodo et stylo, qui melius inservit ad res magis admirandum, et consequenter ad devotionem in animis Vulgi imprimendum.
152. s. 111.
153. Sp. E. IV. 41. Laetitia directe mala non est, sed bona; Tristitia autem contra directe est mala.
154. Sp. E. IV. 47. Spei et Metus affectus non possunt esse per se boni.

155. Sp. E. III. aff. def. 13. Metus est inconstans Tristitia, orta ex idea rei futurae vel praeteritae, de cujus eventu aliquatenus dubitamus.
156. Sp. E. IV. 47, sch., p. 217, 29—32. Quo itaque magis ex ductu Rationis vivere conamur, eo magis Spe minus pendere, et Metu nosmet liberare, et fortunae, quantum possumus, imperare conamur, nostrasque actiones certo Rationis consilio dirigere.
157. Sp. E. III. aff. def. 18. Commiseratio est Tristitia concomitante idea mali, quod alteri, quem nobis similem esse imaginamur, evenit.
158. Sp. E. IV. 50. Commiseratio in homine, qui ex ductu Rationis vivit, per se mala et inutilis est.
158*. E. V. 20, sch., p. 258, 28—259, 3.
159. Sp. tr. th.-pol., p. 94, 15—19. Cum itaque mens nostra ex hoc solo, quod Dei naturam objective in se continet et de eadem participat, potentiam habeat ad formandas quasdam notiones rerum naturam explicantes et vitae usum docentes, merito mentis naturam, quatenus talis concipitur, primam divinae revelationis causam statuere possumus.
160. Sp. tr. th.-pol., p. 136, 27—29. . . . atque adeo tota nostra cognitio, hoc est summum nostrum bonum, non tantum a Dei cognitione dependet, sed in eadem omnino consistit. ib., p. 137, 8—11. Sequitur, eum tantum legem divinam sequi, qui Deum amare curat, non ex timore suplicii, neque prae amore alterius rei, ut deliciarum, famae, etc., sed ex eo solo, quod Deum novit, sive quod novit, Dei cognitionem et amorem summum esse bonum.
160*. Sp. E. V. 25. Summus Mentis conatus summaque virtus est, res intelligere tertio cognitionis genere.
161. Sp. De int. em., p. 9, 16—17. Nostram naturam, quam, cupimus perficere, exacte nosse, et simul tantum de rerum natura, quantum sit necesse.
162. ib., p. 12, 6—8.
163. Sp. tr. th.-pol., p. 136, 10—27. Cum melior pars nostri sit intellectus, certum est, si nostrum utile revera quaerere velimus, nos supra omnia debere conari, ut eum quantum fieri potest perficiamus; in ejus enim perfectione summum nostrum bonum consistere debet. Porro, quoniam omnis nostra cognitio et certitudo, quae revera omne dubium tollit, a sola Dei cognitione dependet; tum quia sine Deo nihil esse neque concipi potest, tum etiam quia de omnibus dubitare possumus, quam diu Dei nullam claram et distinctam habemus ideam; hinc sequitur, summum nostrum bonum et perfectionem a sola Dei cognitione pendere, etc. Deinde, cum nihil sine Deo nec esse nec concipi possit, certum est, omnia, quae in Natura sunt, Dei conceptum, pro ratione suae essentiae suaeque perfectionis, involvere atque exprimere, ac proinde nos, quo magis res naturales cognoscimus, eo majorem et perfectiorem Dei cognitionem acquirere; vel (quoniam cognitio effectus per causam nihil aliud est, quam causae proprietatem aliquam cognoscere), quo magis res naturales cognoscimus, eo Dei essentiam (quae omnium rerum causa est) perfectius cognoscere.
164. Sp. E. IV. app., cap. IV., p. 237, 26—28. . . . at intellectum perficere nihil etiam aliud est, quam Deum, Deique attributa et actiones, quae ex ipsius naturae necessitate consequuntur, intelligere.
165. Sp. tr. th.-pol., p. 136, 30—32. Quod etiam ex hoc sequitur, quod homo pro natura et perfectione rei, quam prae reliquis amat, eo etiam perfectior est, et contra.
166. Sp. E. II. def. 6. Per realitatem et perfectionem idem intelligo.
167. Sp. tr. th.-pol., p. 137, 6—7. Cum itaque amor Dei summa hominis felicitas sit et beatitudo, et finis ultimus et scopus omnium humanarum actionum . . .
168. Sp. E. IV. 37, sch. 1, p. 208, 36—209, 2. Porro quicquid cupimus et agimus, cujus causa sumus, quatenus Dei habemus ideam, sive quatenus Deum cognoscimus, ad Religionem refero.
169. Sp. De int. em., p. 26, 33—27, 3. Vel si placet, hic per imaginationem, quicquid velis, cape, modo sit quid diversum ab intellectu, et unde anima habeat rationem patientis; perinde enim est quicquid capias, postquam novimus eandem quid vagum esse, et a quo anima patitur, et simul etiam novimus, quomodo ope intellectus ab eadem liberamur.
170. Sp. ep. 37, p. 135, 24—27.
171. Sp. tr. th.-pol., p. 123, 34—37. Omnia, quae honeste cupimus, ad haec tria potissimum referuntur, nempe, res per primas suas causas intelligere; passiones domare, sive virtutis habitum acquirere; et denique, secure et sano corpore vivere.
172. Sp. E. V. 20, sch., p. 258, 27—35. Ex quibus apparet, Mentis in affectus potentiam consistere . . . in multitudine causarum, a quibus affectiones, quae ad rerum communes proprietates vel ad Deum referuntur, foventur.
173. Sp. E. IV. app., cap. 9.
174. Sp. De int. em., p. 6, 8—31.

175. Sp. De int. em., p. 6, 36—7, 10. I. Ad captum vulgi loqui, et illa omnia operari, quae nihil impedimenti adferunt, quo minus nostrum scopum attingamus. Nam non parum emolumenti ab eo possumus acquirere, modo ipsius captui, quantum fieri potest, concedamus; adde, quod tali modo amicas praebebunt aures ad veritatem audiendam. II. Deliciis in tantum frui, in quantum ad tuendam valetudinem sufficit. III. Denique tantum nummorum, aut cujuscunque alterius rei quaerere, quantum sufficit ad vitam et valetudinem sustentandam, et ad mores civitatis, qui nostrum scopum non oppugnant, imitandos.

176. Sp. E. IV. sch., p. 216, 15—24. Viri, inquam, sapientis est, moderato et suavi cibo et potu se reficere et recreare, ut et odoribus, plantarum virentium amoenitate, ornatu, musica, ludis exercitatoriis, theatris, et aliis hujusmodi, quibus unusquisque absque ullo alterius damno uti potest. — Corpus namque humanum ex plurimis diversae naturae partibus componitur, quae continuo novo alimento indigent et vario, ut totum Corpus ad omnia, quae ex ipsius natura sequi possunt, aeque aptum sit, et consequenter ut Mens etiam aeque apta sit ad plura simul intelligendum.

177. Sp. E. IV. 42, dem., p. 213, 24—30. Hilaritas est Laetitia, quae, quatenus ad Corpus refertur, in hoc consistit, quod Corporis omnes partes pariter sint affectae; hoc est quod Corporis agendi potentia augetur vel juvatur, ita ut omnes ejus partes eandem ad invicem motus et quietis rationem obtineant; atque adeo Hilaritas semper est bona, nec excessum habere potest.

178. Sp. E. IV. 45, cor. 1. Invidia, Irrisio . . . et reliqui affectus, qui ad Odium referuntur vel ex eodem oriuntur, mali sunt.

179. Sp. De int. em., p. 3, ann. Potuissent haec latius et distinctius explicari, distinguendo scilicet divitias, quae quaeruntur vel propter se, vel propter honorem, . . . et augmentum scientiarum et artium. Tr. th.-pol., p. 308, 33—36. ut jam taceam, quod haec libertas apprime necessaria est ad scientias et artes promovendum. Tr. pol. p. 69, 17—19. Sed in libera Rep. tum scientiae et artes optime excolentur, si unicuique veniam petenti concedatur publice docere, idque suis sumptibus, suaeque famae periculo.

180. s. 3.

27·10·54 EK

593556

Spinoza, Benedictus de

Philos
S758
Vschl

Schlerath, Franz
Spinoza und die Kunst.

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET